

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Pintar a Paisagem: retrato ou artifício?
A Teoria Estética de Frédéric Paulhan e a pintura
de João Queiroz

Tiago Beirão da Veiga Alves da Veiga

Tese Orientada pela Prof.^a Doutora Adriana Veríssimo Serrão,
Especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em

FILOSOFIA

2016

Sinopse

Tendo como referência principal a obra pioneira de Frédéric Paulhan *L'Esthétique du Paysage*, datada de 1913, na qual a paisagem é pensada em termos de representação como tema principal da pintura e, nos melhores exemplos, como concepção de um mundo através do talento e espírito de um autor, pretendemos relacionar a Teoria da Paisagem de Paulhan com as pinturas contemporâneas do artista plástico João Queiroz, próximas do tema “paisagem”, provindo de diversas fontes de inspiração, nomeadamente a paisagem natural, referências de ordem artística (ligadas a um percurso artístico e a influências de outros artistas estimados) e cultural.

Retrato ou artifício? A paisagem pintada não deixa de ser uma versão a partir de referências mais ou menos concretas. No caso de Paulhan, as referências são paisagens “reais”, existentes à época em que as pinturas foram executadas e a ideia de artifício prende-se com a interpretação, não só de pinturas anteriores cujo tema seria semelhante, mas também das experiências da paisagem através das vivências que o pintor tem do lugar. A efectivação do estilo e da marca única de determinado pintor de paisagens torna-o reconhecível enquanto autor para os críticos e em geral, para os conhecedores da sua obra.

Nas pinturas de João Queiroz, concorrem motivos vindos de fontes díspares e misturam-se, sendo a obra pictórica conscientemente construída partindo não só destas solicitações exteriores, mas também de todo um trabalho de registo gráfico e pensamento através do desenho revelando preocupações com as condições e alterações da percepção comum face ao mundo exterior. A paisagem, tema destas pinturas, pelo seu carácter indeterminado, de ser unitário e, de certo modo, consolidado pelo enquadramento e pelo facto da obra terminada, surge como campo de sensações e de vibrações, como espaço incerto. Não são paisagens enraizadas no solo, onde as coisas e os homens estão assentes num espaço topográfico, que convida à enumeração e à descrição de características ou de dependências mútuas. É um espaço em falso, em devir, com intervalos e interrupções que o aproximam do abismo. O espectador é desafiado a libertar-se da sua posição passiva, questionando, partindo do seu corpo sensível, a própria percepção destas pinturas e a sua relação com o mundo exterior.

O *corpus* de obras escolhido como referência para a elaboração desta tese, é constituído pela série de pinturas exibidas na Exposição “Afinal era uma borboleta” que esteve patente ao público no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em Lisboa, em 2012.

Palavras-chave

Frédéric Paulhan

João Queiroz

Paisagem

Pintura

Retrato

Artifício

Abstract

Having as main reference the pioneering work of Frédéric Paulhan *L'Esthétique du Paysage*, dated 1913, in which the landscape is thought of in terms of representation as the main theme of the painting and, in the best examples, as the conception of a world through the talent and the spirit of an author, we intend to relate Paulhan's landscape theory with the contemporary paintings by the artist João Queiroz, close to the theme of "landscape", deriving from various sources of inspiration, namely the natural landscape, references of a cultural and an artistic nature (linked to an artistic journey and the influences of other valued artists).

Portrait or artifice? The painted landscape is nonetheless a version of more or less concrete references. In the case of Paulhan, these references are "real" landscapes, existing at the time when the paintings were executed and the idea of artifice relates to the interpretation not only of earlier paintings whose theme was similar, but also the landscapes beyond the experience and the insight that the painter has of the place. The establishment of a style and unique character of a particular landscape-painter makes him/her recognizable as the author for critics and in general, for *connoisseurs* of his/her work.

In João Queiroz paintings, motifs from diverse sources compete and blend, his pictorial work being consciously constructed not only from these external references, but also from an entire work of graphic records and thought through drawing revealing concerns with the conditions and changes of the common perception towards the outside world. The landscape, the theme of these paintings, through its imprecise character, as a unique entity, and, in a way, consolidated by the frame, and the fact that the work is finished, emerges as a field of feelings and vibrations, as an uncertain space. These landscapes are not rooted in the soil, where things and men are laid on a topographic space, which seeks the enumeration and the description of characteristics or of mutual dependencies. It is a false space, in the making, with breaks and interruptions that approach it to the abyss. The viewer is challenged to free him/herself from his/her passive position, questioning, starting from his/her sensitive body, the very perception of these paintings and their relationship with the outside world.

The *corpus* of works chosen as reference for the preparation of this thesis, consists of the series of paintings displayed in the exhibition "Afinal era uma borboleta" (*After all it*

was a butterfly), which was open to the public in the Pavilhão Branco of the Museu da Cidade in Lisbon in 2012.

Key-words

Frédéric Paulhan

João Queiroz

Landscape

Painting

Portrait

Artifice

Abreviaturas

EP – PAULHAN, Frédéric, *L'Esthétique du Paysage*, Paris, Alcan, 1925.

MA - PAULHAN, Frédéric, *Le Mensonge de l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1907.

S – SARDO, Delfim | MARCHAND, Bruno | QUEIROZ João, *João Queiroz: Silvae*, coord, Mário Valente, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2010.

Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da minha responsabilidade.

Índice

Introdução	9
1. Os autores escolhidos	17
Apresentação dos autores	17
1.1. Frédéric Paulhan	17
1.2. João Queiroz, a pintura como acontecimento.....	21
2. <i>Corpus</i> de obras “Afinal era uma borboleta”	23
3. Teoria Estética de Frédéric Paulhan	27
3.1. Coleção Paulhan – a questão do gosto	27
3.2. Paisagem como retrato da natureza	35
3.3. A irrealidade da arte	38
4. A pintura de João Queiroz	42
4.1. Paisagem e sensação	42
4.2. Paisagem como construção	60
4.3. Paisagem e artifício	67
Conclusão	78
Bibliografia	85

Introdução

Tema

Fazendo parte da reflexão filosófica actual, o conceito de paisagem é pensado como um “em si”, que não se conforma a uma definição consensual. O Ser da Paisagem, emerge como totalidade que resulta do conjunto de elementos naturais concretos e da capacidade de abstracção do homem desses mesmos pormenores, projectando a sua subjectividade nessa suposta unidade sensível, que é a paisagem¹. A “qualidade sensorial” da paisagem é esta conjugação da multiplicidade².

O discurso sobre o ser da paisagem, tal como o discurso sobre o ser humano, ou a alma, pressupõe o repensar de uma condição existencial e filosófica – é um discurso sobre a complexidade da existência e dos existentes.

Imaginar a paisagem como rosto prende-se com essa afinidade dos sensíveis e com a capacidade que temos de nos abstrairmos, de o nosso próprio rosto, ou rosto retratado, ser um outro, um estranho que nos observa numa cumplicidade perturbadora.

As pinturas de paisagem consideradas por Frédéric Paulhan em *L'Esthétique du Paysage*, aproximam-se do retrato, visto estarem associadas (pela aparência e pelo título) a lugares concretos à época em que foram executadas, tal como um retrato, em geral, nomeia determinados aspectos de uma pessoa concreta. Apesar dos diferentes estilos dos pintores referidos, estas pinturas estão vinculadas por semelhança a determinados lugares – este facto não impede que em certas obras nos cativem com uma nova visão desse local, decorrente do estilo do autor, impulsionado pelo seu carácter.

Um retrato é um instante da natureza. Mas o que o pintor paisagista faz é combinar e recombina instantes, fixando-os num só instante cumulativo. Algo de extraordinário

¹ Corajoud, Michel, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 219: “Apesar da diversidade das suas facetas, a paisagem manifesta um aspecto unitário que a mantém mais próxima do ser que dos objectos...”.

² Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 205: “Necesariamente há de fracasar todo intento por aproximarmos cada vez más a la riqueza sensible global de lo que se presenta a cierta distancia como algo múltiple. Al intentar aprehender como tal la diversidad sensible de una impresión, podemos abarcar una única cualidad sensorial. Las demás se retiran en favor de ésta; se disipan hasta desaparecer casi totalmente de la percepción a medida que se intensifica la impresión de esa cualidad.”

perpassa a tela: a luz, a atmosfera, o brilho, transmite-nos um pouco desse instante que reflecte todos os outros. Essa duração eterna do instante magnífico, o extra-tempo do tempo, o tempo memorável, onde todas as coisas se convocam em simultâneo.

Os pintores de retrato captam determinadas feições de um rosto, tal como os pintores de paisagem captam determinada configuração³ (da natureza) sugerindo uma paisagem natural. A partir dos elementos mais concretos da natureza, surge a inerente transitoriedade da paisagem. Como afirma Wittgenstein⁴: “O objecto é o firme, o subsistente; a configuração o mutável, o insubsistente”. Também podemos definir a paisagem como uma combinação de elementos e fenómenos naturais, um estado de coisas “da natureza”, segundo a definição de Wittgenstein⁵: “A configuração dos objectos forma o estado de coisas [...]”.

A paisagem pode ser entendida como uma configuração da natureza. Configuração implica detecção das aparências, formação de uma imagem complexa (é sempre a configuração de algo), a vacuidade de um semblante, duração. Uma paisagem remete para o tempo infinito.

É conhecida a aproximação que se faz entre a alma humana e a paisagem natural nas suas mútuas trocas, enquanto expressões, diríamos vagas, de sentimentos e emoções. Amiel⁶ é referido por Paulhan. O poeta Fernando Pessoa também cria esse paralelismo, embora invertendo os termos: “Mais certo era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não contar a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora”⁷. Este paralelismo do “sentir” funciona como se a própria paisagem apelasse também aos estados psíquicos do espectador, ao ânimo ou ao

³ Figueiredo, Cândido, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Limitada Sociedade Editora, 3.^a edição, vol. I, 1911, p. 496: “Configuração, *f.* Forma exterior de um corpo; aspecto; figura. Forma de um grupo de astros, ligado por linhas imaginárias (Lat. *configuratio*). [...] Configurar, *v.t.* Dar forma a; representar. (Lat. *configurare*)”;

Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 81: “La actividad artística no es ni imitación esclava ni descubrimiento arbitrario, sino configuración libre”.

⁴ Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 33.

⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁶ Henri-Frédéric Amiel (1821-1881).

⁷ Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, edição Richard Zenith, Assírio e Alvim, 2008, p. 94.

desânimo, criando uma correspondência fictícia. No entanto, a paisagem afecta-nos e apresenta-se, na sua indefinição e transitoriedade, como um acontecimento permanentemente mutável e vital⁸.

No sentido mais comum de proximidade entre corpo e natureza, existe um sujeito contemplador, horizontal, não interventivo, privilegiando sobretudo a visão; facto que não significa que o corpo esteja adormecido, mas sim, estará receptivo, enquanto corpo resguardado e indefinido nos seus limites, às mais ténues e intensas sensações.⁹ Existe, também, um sujeito na paisagem, vertical, que se move, que toca, que cheira, que escuta, como por exemplo, o caminheiro. O corpo desperto, também por razões ancestrais de sobrevivência e de segurança, criando percursos no caos, construindo a paisagem natural, está receptivo a captar a realidade exterior através dos sentidos, redescobrimo-se e tornando-se presente continuamente. Actualmente, face à destruição da paisagem por intervenção desenfreada do homem, é valorizada esta modalidade mais activa de convívio com a paisagem natural e de protecção da mesma.

Quando se passa da experiência da paisagem natural para a sua representação (*in loco* ou não), colocam-se problemas variados: Como “usar” os dados imediatos que a paisagem fornece aos sentidos e quais seleccionar? Como reproduzir ou alterar a “atmosfera” de uma paisagem? Que pormenores realçar em detrimento de outros?... A questão das hierarquias. Estas perguntas faz o artista, e resolve-as consoante o que pretende que a obra que está a produzir seja ou venha a ser. O imprevisto é valorizado, por exemplo, por João Queiroz, o que também o conduz a um processo pictórico sem hierarquias. Ou melhor, o acaso de parte do processo (momentos de execução da obra) e a

⁸ Roberto, Paulo Frazão, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof..^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 214: “Cada paisagem tende, devido a esta porosidade das suas “fronteiras”, a extravasar os seus limites físicos, a abrir-se para o exterior e, inclusive, a fundir-se com os elementos intersticiais das paisagens contíguas – o que explica porque se torna por vezes tão difícil discernir com exactidão os seus contornos.”

⁹ Baudinet, Marie-José, “Invisibilidad de la pintura”, in *Revue d'Esthétique, La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 93: “El hecho de que la contemplación vaya acompañada siempre de modificaciones de la «percepción del propio cuerpo» no se demuestra solamente por el análisis fenomenológico del ex-tasis, sino que se deduce de todos los textos de la mística y de la filosofía que quieren expresar las características somáticas de la beatitud. La insistencia en la inmaterialidad, en la a-corporalidad del fenómeno contemplativo (...)”.

relevância plástica de determinado elemento que subitamente se destaca é que despoletam primazias.

No caso deste artista, a paisagem tanto aparece como retrato (porções de natureza, embora transfiguradas por desafios à percepção) como, principalmente, artifício – a noção de mistura de elementos e fontes díspares, a abolição de hierarquias. Portanto, a paisagem é o contexto englobante, pois as influências sofridas não são somente de paisagens concretas, nem de elementos naturais. A acção do artista impõe-se a qualquer prática de identificação com o mundo exterior. As suas referências artísticas e culturais, os trabalhos anteriores, o processo de pintar, fazem parte de um *work in progress* que se traduz, para o espectador, numa “impressão de paisagem”.

Estrutura

Este trabalho, centra-se particularmente na paisagem pintada, nomeadamente na teoria da paisagem de Paulhan, que descreve a capacidade de efabulação da pintura associada a um autor e a um estilo, onde a representação nomeia um lugar existente (pinturas com título) e as obras contemporâneas de João Queiroz, que nos fazem sentir à deriva em termos perceptivos, onde as fontes são diversas, complexas e misturadas.

Constataremos como a paisagem pintada nos afecta e o que propõe em termos perceptivos e de compreensão do mundo. Neste sentido, tivemos em atenção o carácter irreal, fictício, da obra de arte que opera uma substituição, substitui o “real”, segundo Paulhan e a questão da paisagem como artifício, fazendo valer-se de diversas influências e constituindo uma linguagem de autor.

A pintura surge como “objecto” de análise, um todo autónomo, um fim em si e nesse sentido alcança a beleza e o espanto de um conceito¹⁰.

Após uma apresentação dos autores em estudo e das potencialidades da sua obra, apresentamos no segundo capítulo o “*Corpus* de obras” de João Queiroz nas quais se baseia a nossa argumentação. Centramo-nos, concretamente, nas obras de pintura patentes

¹⁰ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *O que é filosofia?*, Biblioteca de Textos Universitários, n.º 128, Ed. Presença, Lisboa, 1992, pp. 25/26: “O conceito é um incorpóreo, ainda que se encarne ou que se efective nos corpos. Mas precisamente não se confunde com o estado de coisas no qual se efectiva. Não tem coordenadas espaço-temporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas apenas intensidades [...]. O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa.”

na Exposição “Afinal era uma borboleta...” que decorreu de 25 de Novembro a 10 de Fevereiro no Museu da Cidade, em Lisboa e, em geral, sobre a pintura de João Queiroz e os contributos que a mesma produz para o conceito de paisagem relacionado com o pensamento filosófico e a arte contemporânea.

A paisagem pintada nesta série de obras relacionadas pelo formato rectangular de iguais dimensões, em grande escala, desafia a percepção, transmitindo sensações relacionadas com a instabilidade e o equilíbrio, a focagem e a desfocagem. O corpo do espectador procura o seu lugar no esquema perceptivo que esta série de pinturas propõe. A dificuldade consiste, desde logo, no facto de o corpo ser limitado pelo seu volume, ter um peso, ocupar espaço físico e relacionar-se segundo hábitos perceptivos enraizados.

Teoria Estética de Paulhan

No terceiro capítulo, abordamos a Teoria Estética de Paulhan, que se baseia em pintores paisagistas que têm como referência, em geral, locais concretos à época em que executaram as pinturas. A indeterminação é uma das características da paisagem natural, sujeita, não só a induzir determinados estados de espírito subjectivos num observador contemplativo, mas também gerando diferentes interpretações artísticas, fruto da experiência singular de determinado artista com o (s) local (s) e das suas opções estéticas e plásticas, ligadas a um estilo e a um carácter.

Tentaremos definir o gosto de Paulhan, decorrente das argutas descrições que faz na sua obra *L'Esthétique du Paysage*, de importantes pinturas de paisagem que são interpretações pictóricas de paisagens, recorrendo a processos de simplificação, generalização e transformação¹¹, no sentido filosófico de enaltecer em cada meritória obra de arte, através das suas qualidades, uma concepção do mundo e da existência humana¹².

O gosto de Paulhan é exemplificado, cuidadosamente, através de um apurado exercício literário em que o autor francês recorre à descrição de paisagens pintadas que aprecia, algumas delas fazendo parte da sua colecção privada, entretanto extinta. Ganha

¹¹ EP, p. 93 : “Si nous comparons le tableau à la nature, il me semble que trois mots résument à peu près les différences qui existent entre l’une et l’autre, et, indiquent les procédés généraux par lesquels l’artiste s’assimile la nature, la fait sienne, et la pétrit à son image. Ce sont la simplification, la généralisation et la transformation”.

¹² *Ibidem*, p. 72: “[...] l’artiste nous suggère les qualités des choses qui ne sont point visibles [...]”

relevo, de acordo com a sua sensibilidade estética, toda a carga emocional e existencial aí patente.

A questão dos “estados de alma”, remontando a Amiel, é encarada por Paulhan como uma metáfora¹³, mas cria paralelismos entre a paisagem e o sujeito enquanto ser subjectivo e atento que busca sempre a experiência do “outro” no qual se projecta e se constitui como ser humano no (des) conhecimento de si mesmo. A paisagem pode, através da representação, não só exprimir determinada fisionomia, mas também aproximar-se dessa espécie de comunhão ou comoção que sentimos perante determinadas paisagens naturais; ou seja, o “Ser” destas pressente-se nas pinturas de paisagem de excepção. Não com a ambição impossível de serem “espelhos”, mas como reflexos, sofrendo todas as incongruências, metamorfoses e ambiguidades dos reflexos. As paisagens pintadas que Paulhan aborda, são versões singulares partindo de referências concretas, de lugares concretos. Notamos que estes textos descritivos, elaborados por um apreciador culto e sensível, também, aos valores éticos expressos nas obras tidas como concepção de um mundo investido do espírito do artista, derivam da emoção que as próprias obras, vistas *in loco*, lhe suscitam.

Aprofundamos também a definição de paisagem como retrato da natureza¹⁴, expressa por Paulhan, no sentido de captação e sugestão de uma determinada configuração, através da pintura.

Remete para processos de síntese, de generalização e de transformação referidos por Paulhan, mas também para essa capacidade empreendedora que a representação implica – a criação de uma obra de pintura, com a sua matéria e leis próprias de composição. Retrato da natureza (ou seja, paisagem) é então uma outra realidade (diríamos, oposta à natureza) porque implica uma unidade aparente das coisas naturais, sendo as características específicas de cada elemento natural sacrificadas em função do efeito de conjunto – a obra pintada, terminada, com imperfeições e manipulações nos pormenores, mas funcionando como um todo que se aproxima da ideia de paisagem.

O subcapítulo referente à irrealidade da arte prende-se com o facto de a arte ser definida por Paulhan como ficção, criando o artista uma espécie de mundo paralelo, ao

¹³ EP, p. 101: “Le mot de Amiel est une métaphore”.

¹⁴ Honour, Hugh, *Romanticism*, London, Col. Style & civilisation, Penguin Books, 1981, pp. 67/68: “By 1834, the author of a French student’s handbook could take it for granted that the *paysage portrait* was preferable to the imaginary landscape”.

mundo dito “real”. Uma série de convenções são aceites pela imaginação, tanto dos artistas, como dos espectadores.

Define a atitude artística como o assumir de uma posição anti-sociedade e a consequente criação de um mundo fictício que é materializado na obra.

A pintura de João Queiroz

O quarto capítulo incide sobre a pintura de João Queiroz, que parte de um conceito de paisagem que desafia o Naturalismo pictórico enquanto intenção de representar fielmente a paisagem. Nas pinturas de Queiroz o conceito de paisagem é elaborado derivando de uma multiplicidade de referências.

No subcapítulo “Paisagem e sensação”, a pintura, ligada ao tema da paisagem enquanto fenómeno (vago e transitório) é valorizada como dispositivo sensorial despoletado pela importância plástica dada aos conceitos de ritmo (movimento de planos, vibrações coloridas), pele e instabilidade perceptiva. Estas pinturas desafiam e procuram captar o corpo vivo e presente do espectador. Na tela, suporte háptico, as pinceladas reproduzem os gestos e as marcas do artista, que o espectador, através do seu corpo sensível, procura interpretar relacionando-se. A percepção é proposta pondo em causa hábitos perceptivos instalados.

No subcapítulo “Paisagem como construção”, o artista surge como construtor da sua obra, que sofre influências variadas, baseadas na experiência pessoal, tanto culturais, como nos procedimentos plásticos. A exterioridade das coisas é uma inspiração e convida o pintor a combiná-las e misturá-las, criando novas estruturas perceptivas.

O autor, também ele espectador de outras obras e de outras paisagens, articula conceitos e cria sentido.

Por fim, a paisagem pintada é questionada enquanto artifício. Destacamos alguns procedimentos artísticos mais concretos (secção, noção de rede), que produzem espaços irreais, flutuantes, sem apoio estável, sem um solo.

Objectivos da tese

A Teoria da Paisagem de Frédéric Paulhan, aludindo à sensibilidade do artista e à reflexão filosófica aproxima-se assim daquilo que de mais imediato sentimos enquanto espectadores de pintura, destas pinturas de João Queiroz – essa vitalidade das aparências

que nos desafiam a interpretá-las, situando-se entre o visível (aquilo que se parece com) e o invisível (o que assoma sem se revelar na totalidade, ou de modo óbvio).

Em Queiroz não há descrição de nada. Tudo é assumidamente ambivalente e misturado. Neste sentido, não existem hierarquias.

Pretendemos contrapor a Teoria Estética de Paulhan, nomeadamente a assunção da paisagem pintada como configuração singular¹⁵, específica (tema que Paulhan aborda no seu livro inaugural *L'Esthétique du Paysage*, de 1913, publicado no mesmo ano que o ensaio *Philosophie der Landschaft*, de G. Simmel), que é uma representação/interpretação do pintor de uma determinada paisagem natural, às pinturas de João Queiroz, nada descritivas, sem referências directas a locais concretos, mas também persuasivas e tidas por pinturas de paisagem, embora o tema da paisagem seja apenas um pretexto englobante para construir um estilo *sui generis*, multireferencial¹⁶, conotado com o modernismo¹⁷.

Ambos os autores se colocam entre dois pólos: por um lado, a representação de algo reconhecível como elemento natural. Colocam-se aqui as questões do naturalismo: a preocupação com a fidelidade ao motivo não retira autonomia à arte da pintura? Deverá o artista criar equivalentes expressivos que no desenvolvimento da sua pintura se assumam como invenções singulares de um autor e de uma arte? Relembremos Cézanne, pai do modernismo, e a sua arquitectura quase transparente, sendo a montanha de *Sainte-Victoire* um leve e imponente cristal de vibrações coloridas. A descrição excessiva, por exemplo, identificar através da pintura espécies de árvores e grande parte das formas pintadas, não conduzirá ao pitoresco de um único e imperturbável ponto de vista?

¹⁵ Hepburn, Ronald, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.234: “[...] estamos *na* natureza e somos parte *da* natureza; não estamos diante dela como estamos diante de uma pintura colocada na parede”.

¹⁶ Sardo, Delfim, S, p. 34: “Temos, então, um primeiro ponto fundamental na construção do modernismo (ou seja, do debate sobre a condição de ser moderno), que assenta na quebra da unidade da imagem pela inclusão de elementos cortados do mundo e recontextualizados no interior de uma obra que, pelas várias instâncias de sentido que convoca, passa a ser portadora de uma complexidade crítica”.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 34/35: “Em termos de representação, a sua matriz de desenvolvimento da possibilidade da pintura localiza-se necessariamente no paradigma moderno de construção de uma pintura na terceira pessoa, isto é, uma pintura que se processa como uma nomeação de si mesma como pintura vista de um hipotético exterior, o que é uma inevitável consequência do modernismo”.

Por outro lado, a abstracção (ou a fuga ao real) como modo de expressão necessário. É impossível imitar a natureza. O pintor pode realçar alguns pormenores numa luta entre o visível e o invisível. Será possível para o espectador tomar a parte (um pormenor de uma árvore) pelo todo, num jogo perceptivo de desocultação ocultação?

1. Os autores escolhidos

Apresentação dos autores

1.1. Frédéric Paulhan¹⁸

Também o texto de Paulhan, *L'Esthétique du Paysage*, reflexão sobre a pintura de paisagem, é um acto inaugural no âmbito de “integração da estética na filosofia da arte” (AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011:59). Aborda diferentes representações pictóricas da paisagem, afirmando o seu gosto pessoal, através dos artistas por ele eleitos, ou escolhidos¹⁹. As obras-primas, reduzidas aos seus meios materiais próprios, inscritas no carácter geral de irrealidade e ficção da arte²⁰, são fruto da

¹⁸ Frédéric Paulhan (1856-1931), natural de Nîmes, filósofo e livre pensador, fundador da nova escola de psicologia científica, colaborou a partir de 1877 na *Revue Philosophique*. Perto do século XX instalou-se em Paris onde constituiu uma colecção de arte que incluía importantes pinturas, algumas delas reproduzidas em imagens fotográficas no livro *L'Esthétique du paysage*.

¹⁹ Agamben, G., AaVv, *Enciclopédia Einaudi*, vol.25, *Criatividade-visão*, INCM, Lisboa, 1992 p. 143: “O gosto, com efeito, aparece desde o início como um «saber que não sabe, mas goza» e como um «prazer que conhece»”; p. 145: “Tal sentido que falta (ou supranumerário) é o gosto, que não se pode descrever senão por metáfora; verdadeiro sentido antimetafísico, que permite o que, por definição, é impossível: o conhecimento da aparência sensível (do belo enquanto «o que de mais aparente existe») como verdadeira e a percepção da verdade como aparência e prazer”.

²⁰ EP, pp. 124/125: «Le peintre, comme le poète, corrige la nature ou la crée. Il n'y a pas des peintures absolument réalistes. La photographie même ne l'est pas ».

sensibilidade do artista, são concepções do mundo e da existência humana, expressam uma filosofia²¹.

Da mesma época, *Philosophie der Landschaft* de Georg Simmel (1858-1918) é o primeiro texto filosófico inteiramente dedicado à paisagem como categoria do pensamento humano.

O conceito de *Stimmung* de Simmel corresponderá na pintura, ao estilo particular (visão particular) de cada artista, que é também a sua criatividade e visão do mundo²²; as mútuas interferências entre ser e paisagem: “É este elemento unitivo que Simmel designa de *Stimmung*. [...]: a conformação singular das partes que dota cada paisagem de um “carácter” individual; a conjugação dos traços anímicos do sujeito numa peculiar “disposição” ou “índole”; [...] a fusão de ambas – a vertente objectiva e a vertente subjectiva – numa “tonalidade” ou “atmosfera” únicas” (AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011:40). Para que a *Stimmung* surja, tem de existir uma interferência, ou um acordo tácito, entre o ânimo do artista e a paisagem que emana da combinação dos elementos naturais. A combinação da multiplicidade, a uma certa distância, cria uma visão nova. O artista recombina e enquadra essa pressentida unidade que assim se constitui como obra.

Paulhan refere, de um modo mais sintomático e menos metafísico: “Paisagem: fisionomia, estado psíquico ou orgânico²³”.

Tanto Simmel como Paulhan parecem estar de acordo quanto aos malefícios da separação do homem da natureza. Através da admiração e apreciação da natureza, surge a

²¹ *Ibidem*, p. 118 : “Comme la vue rappelle les idées et les faits plus vivants en les montrant incarnées dans le concret, le peintre peut exprimer une philosophie. Et, en effet, il est des peintures optimistes et des peintures pessimistes, des paysages épicuriens et des paysages stoiciens”.

²² Simmel, Georg, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 45: “[...] a paisagem como obra de arte nasce como o prolongamento e a depuração graduais daquele processo em que a paisagem [...] desponta para nós da mera impressão de coisas naturais isoladas. [...] o artista [...] delimita uma porção, capta-a e enforma-a com uma unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma, e corta os fios que a ligam ao mundo para voltar a ligá-los ao seu centro próprio [...]”.

²³ EP, p. 102 : “Il est bien vrai qu'un paysage exprime, ainsi qu'une physionomie, tel ou tel état psychique ou organique”.

noção de paisagem na Itália Renascentista, associada ao prazer de uma determinada vista²⁴. Dos séculos XV ao XIX, a paisagem é a natureza extramuros, sendo a realidade fragmentada em cidade e campo. Jacob Burckhardt refere os mestres da Escola Flamenga como demonstrando já uma atenção descritiva para com a natureza, destacando a sua singularidade e atribuindo-lhe, assim, valor poético²⁵. Para Paulhan, a natureza surge então, também, como terapia que apazigua o desgaste social. Tal como no claustro, o indivíduo busca a paz interior²⁶. Refere a natureza como passatempo, como programa de lazer entre vários. Estas opções, espécie de menu de diversão, partem da mesma separação original face a um mundo em que tudo tinha o carácter de derradeiro, único e essencial²⁷.

Simmel constata que o homem cultural vive definitivamente alheado do cosmos.²⁸

A autonomia do homem, não só em relação à natureza, mas, por exemplo, no caso do pintor, na escolha dos temas e dos enquadramentos²⁹, levou-o a distanciar-se da natureza e a usá-la segundo diversas propostas (caso extremo dos modernismos). Indica o caminho para o artificial e para a propagada morte da arte, que já não se relaciona com a vida, com a civilização, sendo um projecto de cariz egocêntrico, centrado num autor. A natureza não é louvada, mas sim utilizada como campo de experimentação e destruição. Só a paisagem, essa totalidade que o pintor cria com o seu génio, redime.

²⁴ Burckhardt, Jacob, *A civilização da renascença italiana*, Lisboa, Ed. Presença, p. 238

²⁵ *Ibidem*, p. 242.

²⁶ EP, p. 46: “La nature est ainsi devenue, pour les modernes, pour les incrédules, quelque chose comme un équivalent du cloître. C’est l’endroit de la paix”.

²⁷ *Ibidem*, p. 48: “[...] le même homme emploiera ses loisirs tantôt à la campagne et tantôt au théâtre. Au fond, cet amour de la nature, celui qui sentent ou que prêchent les trop civilisés, est souvent un amour de l’artificiel”.

²⁸ Simmel, Georg, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 39: “O homem moderno [...] vê já a natureza seccionada em partes e nesse mesmo acto de separação subtrai-se a si mesmo dela como um ser dotado de autonomia. Esta dupla cisão – que representa para Simmel, a tragédia da cultura moderna [...]”.

²⁹ Simmel, Georg, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 51: “O artista é o único que cumpre com tal pureza e força este acto formativo da visão e do sentir, que assimila plenamente em si o material natural dado e volta a criá-lo como que a partir de si, enquanto nós permanecemos mais presos a este material e por isso continuamos a perceber este ou aquele elemento particular onde o artista vê e forma realmente apenas «paisagem»”.

Paulhan aprecia as paisagens que estão ancoradas na realidade, que respiram, que transmitem todo o esplendor de um lugar e fazem renascer, com o talento do pintor, um outro esplendor, insuspeito – a obra pictórica como algo concreto, obra de ficção, com leis próprias diferentes das leis da natureza.

No texto de Paulhan, a paisagem é pensada essencialmente como género artístico pictórico, tendo como modelo a paisagem natural. O autor baseia-se em exemplos de obras de diferentes artistas que aprecia (algumas obras desses artistas, cujas imagens ilustram o livro, constituíram parte da “Colecção Paulhan”³⁰) e que produzem, de acordo também com o seu carácter, diferentes estilos na arte da pintura, sugerindo universos singulares. Seguindo o título do livro, a Estética da Paisagem (onde é valorizada a sensibilidade artística), surge como essa capacidade que o homem tem de conceber novos mundos, novas emoções e existências, através da linguagem pictórica, nomeadamente da pintura de paisagem – tema que permite uma maior liberdade de actuação e descomprometimento.

Paulhan valoriza a paisagem como motivo pictórico, impulsionada pelo espírito do artista que com o seu carácter, cria a visão única de um determinado lugar natural. Repudia, no entanto, a excessiva preocupação naturalista de fidelidade à natureza, considerando-a um constrangimento. Não gosta do inacabamento (por exemplo, do Impressionismo, de Cézanne). Mas, tal como João Queiroz, demonstra a mesma crença na vitalidade das imagens pictóricas – a fluidez dos elementos numa imagem fixa pintada, a respiração assistida por um espírito criador, aliada ao estilo, a uma técnica distinta. Queiroz constrói e desconstrói a paisagem naturalista. Agrega várias influências numa prática em que os exercícios gráficos estruturam a pintura e revelam uma corporeidade ambivalente, entre corpo-homem e corpo-natureza, impulsionada por jogos perceptivos que interrogam o comodismo da percepção habitual. Parece voltar a construir essa “impressão de paisagem” que estas obras transmitem. Não num sentido Impressionista, visão óptica de

³⁰ « A Colecção Paulhan dispersou-se em 1934: “— Collection Fr. Paulhan, catalogue des tableaux modernes, aquarelles, pastels, dessins, par [87 artistes], sculptures par Carpeaux, Carriès, Hoetger, C. Meunier, dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel Drouot, Salle N° 20, les Lundi 26 et Mardi 27 février 1934, à deux heures / commissaire-priseur: Me Étienne ADER, 6 rue Favart, Paris (Ile) / Expert : M. André SCHOELLER, 13 rue de Téhéran, Paris (VIIIe) / Exposition publique: Hôtel Drouot, le dimanche 23 février 1934, de deux à six heures / Ordre des Vacations: le Lundi 26 février: Numéros pairs, le Mardi 27 février: numéros impairs [catalogue précédé de « Sur les Peintres de Paysage », n.p., extrait de L’Esthétique du Paysage]” p. 9 in <http://www.atelierpdf.com/paulhan.sljp/acrobat/outils/biblio-fr-paulhan-08.pdf>.

um mundo de reflexos coloridos e rostos quase planos, mas através da planificação de extensões e horizontes, de espaços que fremem.

1.2. João Queiroz, a pintura como acontecimento³¹

Paisagem – a frescura de uma pintura em movimento, que começa com o desenho³². Pintura que desafia a percepção, não por qualquer lógica assumidamente racional, como, por exemplo, nas “figuras impossíveis”, mas através do impacto que procura ao nível das sensações, nomeadamente “jogando” com a instabilidade das sensações. A cor e a luz colorida parecem sobrepor-se às formas, no sentido em que não as delimitam, mas antes as indicam subtilmente (daqui também o carácter háptico desta pintura). A pincelada tem uma expressão pouco orgânica, nada obediente às configurações do mundo natural; é mais gestual – decorre do braço e da mão do artista. Nesta instabilidade sensorial, que é, obviamente, um desafio à percepção, funda-se um início, a paisagem como acto inaugural do mundo. O espaço fenomenológico, na instabilidade perceptiva que gera um discurso sobre o objecto, as suas variadas formas de aparecer, que é, também, a cegueira da pintura³³.

O inacabamento, em pintura, como força libertadora, que corresponde a uma pressentida intimidade e coordenação entre a mão (o gesto) e o espírito, numa acepção de espontaneidade.

³¹ João Queiroz nasceu em Lisboa, em 1957. Licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1984. Entre 1989 e 2002 leccionou Desenho, Pintura e Teoria da Arte no Ar.Co., em Lisboa. Em 2000 foi-lhe atribuído o Prémio EDP de desenho.

As suas últimas exposições foram: Sombras, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa (2014); A Noiva Dourada, Galeria Vera Cortez, Lisboa (2013); Afinal era uma borboleta, Museu da Cidade, Pavilhão Branco, Lisboa (2012) *in* c.f. www.joaoqueiroz.com.

³² Faria, Óscar, (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 97: “Oscar Faria: Como surgiu a paisagem como tema principal do teu trabalho? / João Queiroz: Foi no Feital, perto de Trancoso, na Beira Alta... [...]. Foi por ocasião de uma residência de artistas portugueses e alemães que frequentei no fim do Verão, em 1997 e 1998... [...] dedicada ao desenho [...]”.

³³ *Ibidem*, p. 99: “Enfim... apelamos apenas a essa dupla intenção genética da fenomenologia: partir do mundo vivido e orientar-se para as coisas mesmas...”.

A imagem eleita é, tanto nas preferências pictóricas de Paulhan, como em Queiroz, uma imagem-sensação, precisamente porque, através das sugestões pictóricas e da consequente apreciação do público, se dirige aos diversos sentidos (sinestesia) e implica uma sensibilidade atenta. Em Queiroz, uma imagem viva³⁴, que surge, não tanto como obra acabada, mas que se relaciona com outras obras (do seu próprio percurso artístico e das influências que sofreu) e com outras imagens. Um objecto-experiência, ilimitado, que coloca em questão a percepção e não um objecto estanque, delimitado. Um momento distinto (uma visão autoral) e não um momento definitivo. A imagem (a imagem-pintura) é autónoma, demarca-se definitivamente do seu “modelo”³⁵.

No caso de João Queiroz, o enquadramento não é restritivo, mas antes estabelece uma relação entre as telas, consolida uma escala e uma série³⁶. São imagens fugazes, que sem se complementarem, criam relações entre si e com o espaço envolvente, funcionando também como instalação (no caso da exposição do Museu da Cidade, relação entre o interior pictórico e o exterior natural. Entre o artificial que se liberta e o natural que se impõe, que circunda o “Pavilhão Branco”).

Este conceito inaugural de paisagem é uma defesa da arte de pintar, sendo a paisagem o espaço da existência de elementos transitórios, de durações díspares, que, no caso do gosto (pintura) de Paulhan, celebram um instante único, em que o natural quase se transcende através do espírito criador; em Queiroz existem simultaneamente sobreposições de tempos e de referências, num sentido inclusive, cinematográfico, criando

³⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Tratado lógico-filosófico, Investigações filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 35: “2.12. A imagem é um modelo da realidade [...] 2.151. A forma de representação pictorial é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da imagem”.

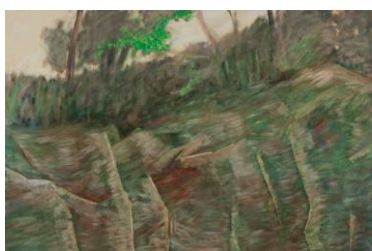
³⁵ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *athmosfere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 118: “[...] Ludwig Klage’s idea of the “reality of images” [...] appearances (images) possess in relation to their sources a relatively independent reality and power of influence”; “Expressive appearances are powers of felling and are therefore called at times daemons or even souls. The perceiving soul by contrast has a passive role: perception is affective sympathy”.

³⁶ Hepburn, Ronald, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 235: “Poderíamos usar as palavras “enquadramento” e “enquadrado” na acepção mais ampla de cobrir não só os limites físicos das imagens, mas também todos os vários dispositivos empregues nas diferentes artes que impedem que o objecto artístico seja tomado por um objecto natural”.

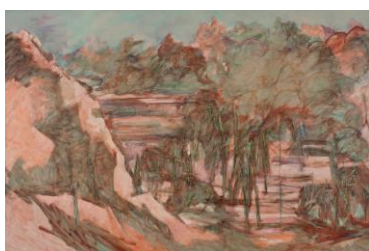
indiscriminadamente acontecimentos, relações e afinidades entre objectos ou conjuntos de objectos³⁷.

2. Corpus de obras | “Afinal era uma borboleta”

O Pavilhão Branco do Museu da Cidade recebe a exposição *Afinal era uma borboleta*, de João Queiroz, que conta com seis pinturas a óleo de grandes dimensões concebidas especificamente para o espaço que agora as acolhe e que ocuparam o artista durante o corrente ano, num minucioso processo de trabalho. [...] Nela, encontramos uma reflexão sobre o papel da imagem na contemporaneidade e as abordagens experimentais a problemas antigos da linguagem da arte através de representações sensoriais da paisagem.³⁸



1.



2.



3.



4.



5.



6.

1. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm

³⁷ Faria, Óscar, (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 98: “ [...] usar mais continuamente uma visão constituinte de objectos sem os contornos das palavras, sem o determinismo e as categorizações da linguagem e da gramática. No entanto não procurava qualquer estágio pré-relexivo [...]” .

³⁸ www.agendalx.pt/evento/joao-queiroz-afinal-era-uma-borboleta#

2. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm
3. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm
4. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm
5. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm
6. S/título, 2012, óleo sobre tela, 300 x 200cm

Estas pinturas, que ocuparam o artista durante o ano de 2012, foram concebidas para o espaço do Pavilhão Branco do Museu da Cidade. Todas pintadas a óleo, de grandes dimensões, com o mesmo formato rectangular e em grande escala, formam um conjunto.

Em todas sentimos a mesma pulsão sensorial, conseguida pela conjugação de uma delicada escolha de cores (partindo também de tonalidades que nascem da oposição das complementares verde/vermelho – FIG. 2, p. 20) com uma intensa gestualidade ligada ao próprio acto de pintar e não a orientações de acordo com a definição de elementos naturais específicos.

Pinturas que têm o carácter fantasmagórico da imagem, a mesma leveza, de tal modo as podemos recordar e refazer num processo de renascimento na nossa mente³⁹. Imagens que vibram na sua imaterialidade. A abolição do volume retira peso, nega a força da gravidade. Apenas alguns apontamentos pesam porque se aproximam do reconhecível (como aquele flagrante esboço de copa de árvore – FIG. 1, p. 20) e nos remetem para a realidade, para a forma, para o verbo, para a morte.

Estas paisagens são impressões de aparências. Já de si as aparências são indefinidas, pouco concretas. Nesta série de pinturas, os elementos mais concretos são as forças actuantes, que nos dão a sensação de devir e de metamorfose.

Não são paisagens estáveis, onde se possa enraizar um corpo. Há uma abertura na paisagem, o devir provoca abertura.

³⁹ Morizot, Jacques / Pouivet, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 238 [Image/Dominique Chateau]: “[...] lat. Imago (rendant de grec Eidôlon et parfois Eikôn) qui designe toute forme de semblance, de l'effigie matérielle jusqu'au simulacre incertain. [...] l'image-object et l'imagem entale, c'est-à-dire les deux usages sous-jacentes à l'idée de représentation. L'image-object (dessin, gravure, peinture, photographie, film, etc) est l'apparition sur un support d'une représentation qui ressemble à quelque chose de réel ou de possiblement réel”.

O corpo constrói a obra – o gesto do artista, que o espectador segue com o olhar, implica uma duração⁴⁰. A obra constrói o corpo – como nos posicionarmos perante a obra? A par com o conforto e prazer de podermos contemplar estas obras na sua vibrante harmonia, sentimos o desconforto de não podermos imaginar o nosso corpo situado nestes espaços trespassados, quase reticulares.

São paisagens que exprimem uma grande libertação e uma grande transformação. Nós não podemos apoderar-nos destas paisagens; não podemos cansar-nos delas como nos cansamos de qualquer objecto que adquirimos ou de uma obra de arte menor. Transmitem a mesma volubilidade das estações. Paisagem em transição⁴¹. Transição implica movimento e duração (no caso da pintura, imagem fixa, a sensação ilusória de movimento). Daí o carácter atmosférico da paisagem, que será referido adiante.

Paisagem: duração de um instante da natureza? Sem determinações formais definidas, apenas um estado de deslumbramento, as aparências das coisas naturais unificadas por uma visão englobante, imprecisa.

Mas consideremo-las paisagens artificiais no sentido em que, João Queiroz não define texturas, nem espécies, nem lugares concretos. Para interpretar estas pinturas como pinturas de paisagem, existe um “mínimo denominador comum”: sugestão de elementos naturais, intuição de espaços abertos e de uma suposta linha do horizonte... Na verdade é a arte da pintura! Criação de um espaço instável que o corpo questiona, onde o corpo se reflecte e se simula para além do convencional, antecipando-se à queda definitiva, a morte. Valorização do espaço entre, dos intervalos, dos planos oscilantes, numa alternância figura fundo⁴². É neste espaço que as formas (formas em suspenso) estão colocadas, mas sem estarem enraizadas, não nascem da terra, são antes espécie de fantasmas flutuantes, objectos desmaterializados – fenómenos.

⁴⁰ *Ibidem*. pp. 212/213 [Geste/Tania Vladova]: “[...] son inscription temporal et sa construction perceptible. [...] le geste à le pouvoir de s'autodésigner, il est donc «intransitif» et «exemplaire». [...] expressive”.

⁴¹ “Paisagens em transição, Transition Landscape” - título da Conferência Internacional organizada pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) e pelo Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista “Professor Caldeira Cabral” (CEAP), do Instituto Superior de Agronomia, Universidade Técnica de Lisboa (UTL). Realizou-se no dia 7 de Outubro de 2011 na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁴² Le Bot, Marc, “La muerte del arte”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona. p. 134: “[...] el deseo de un fondo sin fondo – de fondos sin figuras o de figuras sin fondos, diría el vocabulario técnico de los pintores - , el deseo de una preobjectividade o de un universo puramente energético, sin limites ni formas ya instituidas”.

Paisagens pintadas que se baseiam mais em estruturas (padrões⁴³, vectores, tensões...) do que no apuramento das formas. Podemos também referir, em termos pictóricos, a gestualidade explícita, que em certos casos se assemelha às cabeças pintadas por Francis Bacon: um sopro quase demoníaco, quase divino. São de facto, paisagens insufladas.

O título da exposição, citação de um *haiku*⁴⁴ de Arakida Moritake⁴⁵ é um jogo: parece que é (uma flor caída) mas não é (afinal era uma borboleta). Pintura com uma intenção não descritiva, em que tudo se confunde, tudo se embrenha, nada prevalece senão este fugaz conceito de paisagem, assumidamente racional, construído.

⁴³ Hepburn, Ronald, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 243: “No padrão de uma folha posso também “ver” padrões de vasos sanguíneos, ou padrões de relâmpagos bifurcados em rama: ou até todos eles. No padrão de uma nebulosa em espiral posso ver o padrão de águas redemoinhas ou de um turbilhão de pó. Posso estar consciente de uma rede de afinidades, de formas análogas, que encerram o mundo inorgânico ou orgânico, ou ambos.”

⁴⁴ Braga, Jorge de Sousa (intr.) in Bashô, Matsuo, *O gosto solitário do orvalho, antologia poética*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986, p. 12: “O haiku é a arte de escrever não escrevendo. É um momento único na eternidade: não se repete, nem se desvanece nunca”.

⁴⁵ Arakida Moritake (1472-1559):

Caiu uma flor.

Voltou ao ramo...

Oh! Uma borboleta!

in folheto da Exposição *João Queiroz, Afinal era uma borboleta*, 25.11>10.02.2013, Museu da Cidade

3. Teoria Estética de Frédéric Paulhan

3.1. Colecção Paulhan: a questão do gosto

Apreciação da Paisagem

Foi partindo de pinturas de paisagem de pintores por ele apreciados, segundo a sua sensibilidade e cultura, que Paulhan formulou a sua Teoria da Paisagem, concretizando-se no livro que intitulou, *L'Esthétique du Paysage*.⁴⁶ Descreve-as com notado esmero literário, com o ímpeto de quem interpreta todos os sinais e vê na arte da pintura de paisagem, considerada por Paulhan em termos metafóricos, um género próximo da alma, obras que são reflexo do espírito e condição existencial humana. A paisagem pode ser definida como impressão conjunta das coisas naturais. Impressão, não no sentido das sensações mais fugidias despoletadas pelos sentidos, mas impressão de algo definitivo e indefinível; como as imagens com forte carga emocional da memória, cuja proximidade é continuamente recriada pelo carácter vago da recordação.

Mas por outro lado, a paisagem, essa realidade sensível e cumulativa, não integra, a paisagem desagrega, liberta as coisas do seu ciclo de vida, torna-as quase confidentes de um mesmo acontecer, de uma duração simultânea e vital, mas efémera, como a beleza do crepúsculo. Quem diz a beleza do crepúsculo, diz a graciosa imponência de uma montanha ou o luminoso silêncio de um deserto. A paisagem pintada, expressão das forças vitais, e pela qual perpassa esse segredo entre as coisas representadas, tem a capacidade de fixar essa beleza para sempre. No sentido em que é uma obra acabada, que podemos revisitar.

A paisagem é o género de pintura escolhido por Paulhan, tanto na sua colecção particular, como no seu discurso estético. Paisagens pintadas, associadas a um determinado lugar, não havendo, segundo Paulhan, por preocupação artística, lugares de eleição ou mais aptos para serem pintados por quaisquer características específicas. As capacidades artísticas de excepção têm esse potencial de transfigurar os aparentemente mais irrisórios motivos ou lugares. O artista de génio, através da transformação corajosa e aparentemente espontânea dos dados dos sentidos, reelabora a nossa visão do mundo, mesmo partindo dos

⁴⁶ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 114: “It may have been the case that the question of taste and individual affective participation (under the title “faculty of approval”) in a work of art or in nature providee the original motive for aesthetics”.

motivos mais banais (as séries de girassóis de Van Gogh são incontornáveis na sua fatalidade, que corresponde a um êxtase existencial e força expressiva; Chardin, referido por Paulhan, tem essa capacidade divina de iluminar desde o interior os objectos mais banais, relacionados com o universo doméstico).

A maior parte dos pintores referidos são franceses e consequentemente, as obras têm como referência a paisagem de França.

Paulhan classifica a pintura de paisagem como um género moderno e inspirador, considerando o século XIX o período em que mais se praticou a pintura de paisagem⁴⁷. Refere vários artistas, muito diferentes entre si, principalmente contemporâneos dele, com os quais existe uma maior cumplicidade, que praticaram pintura de paisagem⁴⁸. Sem excluir as descobertas de muitos pintores e movimentos artísticos⁴⁹, nomeadamente o impressionismo, que através da valorização da luz, da mistura óptica das cores e das sombras coloridas, impulsionaram a arte moderna para o caminho da abstracção e da não figuração, as suas preferências indisfarçáveis valorizam uma pintura sólida, bem estruturada (ao nível da composição), mas imbuída do sopro vital que cria na tela esse acordo secreto entre os diversos elementos naturais representados, impulsionado pela alma do artista⁵⁰. Esse acordo é uma expressão da paisagem (neste caso, uma interpretação pictórica) e a criação de uma presença⁵¹.

⁴⁷ EP, p. 137: “Le paysage est un genre relativement moderne, et dont l’importance s’est tout récemment accrue.”

⁴⁸ *Ibidem*, p. 151/152: “[...] montrer quelques-uns des cas où l’art a prouvé cette sorte de magie évocatrice et créatrice que je viens d’analyser. Pour cela, je m’adresserai à des artistes d’écoles et d’époques diverses, surtout aux modernes et aux contemporains; nous les entendons, en général, plus spontanément, nous sentons et nous pensons plus exactement comme eux”.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 76: “Chacun innove un peu, du moins chacun emploie à sa manière les procédés communs”.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 120: “Je voudrais avoir montré que le style, l’âme, la poésie ne relèvent pas seulement le paysage historique classique, mais aussi le paysage de Corot et le paysage de Pointelin, et celui de Cottet, et celui de Lebourg, et ceux d’autres artistes qui ne sont inspirés de la nature pour l’humaniser autrement que pour l’évocation directe de l’homme, pour dégager son âme [...]”.

⁵¹ Como afirma Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 114: “The painting does not refer to its meaning as a sign (a meaning which could only be thought); the painting is in a certain sense what it itself represents, that is, the represented is present in and through the painting. Of course, we can also read and interpret such a painting but this means cutting out or even denying the experience of the presence of the represented, namely the atmosphere of the painting”.

No seu livro, Paulhan comenta pinturas concretas de artistas que estima. Citemos alguns que nos ajudarão a formar uma ideia mais precisa do gosto de Paulhan: J. Ruysdael⁵²; Chintreuil⁵³; Pointelin⁵⁴; A. Lebourg⁵⁵; Le Sidaner⁵⁶ e Ch. Cottet⁵⁷. Em todas elas notamos o gosto pela solidez das formas em termos estruturais, de composição (ainda que, como no caso de “Notre-Dame de Paris au Printemps”, de A. Lebourg, as formas estejam todas envolvidas numa espécie de névoa e por isso inseridas numa mesma aparência vaporosa, mas coesa). Por outro lado, também nos apercebemos, seguindo as descrições de pinturas feitas pelo autor⁵⁸, do gosto deste por pinturas que expressam e

⁵² EP p. 127: [A propósito da pintura “Une tempête sur le bord...”]: “L’ensemble est d’une harmonie puissante et sévère [...]” e “Et nous percevons d’un coup d’oeil la force indifférente et sauvage de la nature, la petitesse de l’homme et sa grandeur [...]. Et c’est une conception de la nature et de l’existence qui nous est donnée”.

⁵³ *Ibidem*, pp. 156: [A propósito de “Vers le soir”]: “Persone: la nature et le soir. Aucun éclat de couleurs. Sous le gris du ciel et ses plaques lumineuses, [...] C’est un monde de intimité un peu timide, de douceur attendrie, de calme et des repôts, mais non de repos définitif.” ; p. 159: “[...] l’on aime ce monde si délicieusement apaisé, si plein de saveur et de finesse dans sa mélancolie à peine inquiète”.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 159/160: [A propósito de “Cotes du Jura...”]: “Reculez de trois ou quatre pas, tout s’anime, tout vibre. [...] une vie humble et libéré circule partout [...]”; “Et vous savez immédiatement qu l’auteur du tableau, M. Aug. Pointelin, est un artiste personnel et supérieur, un paysagiste habile et sincere [...]”; “C’est que de ce site povere et presque nu [...] une âme se degage [...]”.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 163/164: [A propósito de “Notre Dame des Paris en Printemps”]: “Tout cela est noyé dans la vapeur douce d’une belle matinee de mai ou de juin. Et une harmonie délicate d’une rare suavité, [...]. Nulle sécheresse, les formes se modèlent dans le contours un peu indécis et les couleurs, d’un charme singulier, semblent se pénétrer et se fondre.”; p. 167: “M. Lebourg a créé un univers enchanté, suave et tout en nuances, où vibre une lumière exquise [...]”.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 143: [“Coucher de Soleil”]: “[...] C’est un monde de paix et de recueillement [...]. Toute une vision des choses et de l’avie est engage dans cet ensemble doux et subtil, dans son envelope de rêve, dans ces teintes passées [...]”.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 171: [“La brume”]: “Il est rare d’avoir, devant une peinture, un aussi vif sentiment de la réalité de ce qu’on voit. [...] C’est bien la côte de la Bretagne, [...]. La peinture solide et puissante nous en impose la vision, le dessin est simple et direct; [...]”. C’est qui se degage de tout cela, c’est une idée de fatalité morne, de force hostile et captivante à la fois, invincible et tenace.”; p. 175: “[...] la nature intière, et, avec elle, le sort commun et fatal de toute l’humanité”.

⁵⁸ Por exemplo: “L’ensemble est d’un harmonie puissante et sévère [...]”; “C’est un monde de intimité un peu timide”; “[...] une âme se degage [...]”; “Tout cela est noyé dans la vapeur douce d’une belle matinee de mai ou de juin”; “C’est un monde de paix et de recueillement [...]”; “La brume”.

caracterizam uma determinada atmosfera⁵⁹, conceito desenvolvido por Gernot Böhme como conceito fundador de uma nova Estética: “[...] referências à poderosa atmosfera de um trabalho, ao efeito atmosférico ou um modo atmosférico de apresentação⁶⁰”.

Crítica ao Naturalismo

Contra o naturalismo, em geral, desvaloriza a imitação, a preocupação de alguns artistas na reprodução fiel da paisagem natural, que, na sua opinião, enfraquece a natureza, perdendo-se nos pormenores o efeito de conjunto, ou seja, esse instante em que as aparências formam um conjunto significativo – a paisagem. No entanto, não deixa de apreciar as vigorosas pinturas de Daubigny,⁶¹ mestre de Silva Porto⁶², quando este esteve em Paris a partir de 1873 com uma bolsa de pintura de paisagem do Estado português. Valoriza, também, dentro do naturalismo, por exemplo e principalmente, Eugène Boudin (1825-1898) por apresentar uma inspiração, uma concepção do mundo⁶³.

Crítica ao Impressionismo

Por um lado felicita os impressionistas por terem reabilitado as cores claras, restaurado a luz⁶⁴; mas acusa o impressionismo de uma abordagem superficial da realidade

⁵⁹ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *athmosfere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 113: “[...] we have at our disposal a rich vocabulary with which to characterize atmospheres, that is, serene, melancholic, oppressive, uplifting, commanding, inviting, erotic, etc...”.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 113: “[...] references to the powerful atmosphere of a work, to atmosphere effect or a rather atmospheric mode of presentation”.

⁶¹ EP, p. 233: “Daubigny a su rendre au moins la vie des champs; il a fait une nature vivace et forte, pleine de saveur toujours [...]”.

⁶² António Carvalho da Silva Porto (1850-1893)

⁶³ *Ibidem*, p. 233: “Boudin et Daubigny [...] ils ont de l’inspiration, ils ont aussi une conception du monde, visible surtout chez Boudin”.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 14/15: “On félicite les impressionists d’avoir rehaбилitee les couleurs claires, d’avoir restauré la lumière dans ses droits; on estime qu’ils ont définitivement ruiné les anciennes pratiques”.

(eu diria, parcial), na qual os corpos perdem solidez e autonomia⁶⁵; e continua a sua crítica, mais adiante⁶⁶.

Paulhan não apreciava o Impressionismo. De facto, o Impressionismo fixa-se no plano bidimensional, abdicando de um certo efeito de solidez que a profundidade e o modelado impõem. Os efeitos luminosos, as sombras coloridas, retiram autonomia ao objecto concreto pintado, que perde estrutura formal diluindo-se. A intenção dos impressionistas era revelar o mundo desconcertante da visão, tal como surgia a um olhar atento e desperto pelos infindáveis efeitos luminosos na natureza. Paulhan apreciava uma pintura mais reflexiva e duradoura do que uma pintura de vagas impressões.

Afirma ainda, que o impressionismo se preocupa mais com a exterioridade das coisas do que com a sua alma e que deveriam usar a luz para exprimir a alma das coisas⁶⁷. De notar, que, quando descreve por escrito uma paisagem, Paulhan cria paralelismos com as emoções e vivências humanas⁶⁸ que essa mesma paisagem pintada evoca⁶⁹. Várias vezes utiliza a palavra “alma” para aproximar a pintura de paisagem da alma humana.⁷⁰

⁶⁵ *Ibidem*, p. 192: L'impressionisme nous a donné une nature plus claire, plus vibrante, plus colorée, plus diaprée. Il n'a pas, en revanche, aussi bien rendu que d'autres écoles la solidité, la permanence, l'intimité des choses. Son monde lumineux nous paraît solvant un peu superficiel.”

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 192/193: “La peinture impressionniste – et cela et plus vrai encore des écoles qui l'ont suivie – tend facilement vers l'art décoratif. La préoccupation de l'effet lumineux pour lui-même la conduit solvant à un monde sans profondeur et sans substance et qui manque d'intimité, de ce charme discret, de cette poésie pénétrante qui enrichit l'art de Corot, de Chintreuil, de Cazin ou de Pointelin. [...] négliger la composition, à renoncer aux effets de grandeur et de majesté grave où se bornait trop le paysage classique”.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 193: “De plus, la peinture impressionniste, rendant plutôt l'extérieur des choses que leur âme, ou plutôt voyant leur âme même dans la lumière, au lieu de voir dans la lumière un moyen d'exprimer leur âme”

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 175/176: “L'artiste, avec le paysage, nous donne une nature qu'il crée. Et cette nature vit d'une vie semblable à la notre [...]. Et elle suggère aussi une conception des lois générales du monde et de la vie, une idée de révolte ou de fatalité, de joie ou de malheur, de fière résignation ou d'inquiétude timide [...]”.

⁶⁹ Grimaldi, Nicolas, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 137/138: “[...] Fromentin [...] vinha a evocar em *Dominique* a beleza de uma paisagem, mostra-nos que a emoção que a natureza nos oferece provém da linguagem que nesse momento ela nos dirige: “tudo falava, com o encanto sério próprio do Outono, de declínio, de desfalecimento e de despedidas”;

“ [Van Gogh] apercebo-me – escrevia a Théo – que a natureza me contou algo, que me falou e que eu estenografei as suas palavras”.

⁷⁰ MA, p. 186: “[...] le monde intérieur qui fait naître l'oeuvre ou dont elle provient.”

Sem ser totalitarista nas suas convicções artísticas, Paulhan valoriza, por exemplo, o trabalho de Claude Monet – refere a catedral (EP:182/183) como uma espécie de fantasma colorido, uma multiplicidade de visões flutuantes⁷¹. Através da luz e da cor, as aparências demarcam-se dos objectos que representam. As aparências surgem como representações dos objectos/conceito; instala-se a efemeridade das coisas e da vida. A maior instabilidade formal gera novas visões.

Definição de um gosto eclético

Anterior ao Impressionismo Paulhan valoriza tanto as paisagens clacissistas de C. Lorrain, como a impetuosidade de Turner⁷². Apesar de podermos considerar Turner um precursor do Impressionismo, ele não executa nenhum projecto de interpretação do “real”, mas sim o uso autónomo da luz e da cor como elementos fundadores de um mundo novo e sublime⁷³.

Elogia Camille Corot (1796-1875) como grande paisagista⁷⁴. Sabemos que Corot também é um pintor considerado por João Queiroz⁷⁵. Em certas pinturas de Corot, notamos a mesma independência tonal face ao motivo (usa verdes, quase berrantes, a-naturais), uma

EP, p. 106: “Un paysage n’a pas une «âme» se manifestant, comme le nôtre, par des souffrances conscientes et par des idées réfléchies. Son âme à lui est un ensemble des caractères généraux, des phénomènes, des fonctions qui varient d’un paysage à l’autre, mais qui expriment ou constituent l’avis des choses, leur nature et leur destinée”.

⁷¹ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 23: [Nietzsche] “[...] corrigió el supuesto Kantiano referente al fundamento del placer estético. La fuente del placer estético no se halla en la determinabilidad – [...] en la capacidad de dominación – sino más bien en la indeterminabilidad [...]. El placer estético está regido por un interés en lo desconocido, y, en consecuencia, el encuentro lúdico de sí mismo en la libre contemplación estética tiene como su reverso un abandono extático de sí mismo.”

⁷² EP, p. 194: “Avant les impressionnistes, Claude Lorrain et Turner ont écrit aussi le poème des rayons lumineux”.

⁷³ Gombrich, E.H, *A História da Arte*, Lisboa, trad. António Sabler, Público/Phaidon, 2006, p. 492: “Turner também teve visões de um mundo fantástico [...] em vez de harmonias singelas, exibia aparatoso deslumbramento. Ele reuniu nas suas telas todos os efeitos que as pudessem torná-las mais impressionantes e dramáticas”.

⁷⁴ EP, p. 216: “Corot est un équilibré, un heureux en somme, un brave homme, est il fait, comme d’autres, sa nature à son image. Il a peint un monde ravi et souriant, lumineux et paisible, un monde de sympathie et de douce claret, une nature franche, saine et rayonnante. La brume légère y modèle tout sans rien cacher”.

⁷⁵ Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

gestualidade intensiva, ultrapassando o descritivo orgânico da paisagem natural e assume a paisagem pintada, muitas vezes sem presença humana, como tema principal.

Paulhan admira Manet (precursor, no seu entender, da pintura clara), Whistler e Sickert (pintura sombria). (EP pp. 15).

Considera criadores de uma natureza original e de mundos diferentes entre si⁷⁶, e não somente tradutores, Diaz, Hobbema e Boudin (EP:82).

Cézanne

Curiosamente atribui a Cézanne, pintor próximo de João Queiroz, um impressionismo sólido e uma técnica imperfeita⁷⁷. Ambos os pintores são construtores de pinturas. De modos diferentes, existe uma estruturação do espaço pictórico, que acolhe o mundo fenoménico, das sensações, funcionando como suporte gráfico, no caso de Queiroz e como suporte geométrico (sólidos geométricos), no caso de Cézanne. Em ambos, a busca da relação entre as coisas⁷⁸. Um ritmo colorido, uma vibração que contamina e fortalece o mundo de vitalidade. Não um mundo já dado, classicista, sólido, intemporal, como em Claude Lorrain⁷⁹, mas um mundo plural, de acontecimentos e de durações.

⁷⁶ EP, p. 130: “Chacun l’a interprétée et traduite dans le sens de sa personnalité, simplifiant à sa façon, transformant, même inconsciemment, à sa guise. Et c’est en ce sens qu’un paysage peint est une conception du monde.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 22/23: “Je crois, par exemple, que Cézanne n’est pas nommé dans mon livre. Cela serait impardonnable dans une histoire. On sait quelle a été l’influence de Cézanne depuis quelque trente ans. Mais, à mon avis, l’importance esthétique de son oeuvre, si réelle qu’elle soit, reste assez loin de son importance historique. Il a voulu réaliser une sorte de impressionnisme solide, aboutissant à un classicisme nouveau [...]”; “Quel monde a-t-il apporté? [...] certaines sensations de satisfaction sensorielle, de plénitude, des impressions de rusticité vigoureuse, l’évocation d’une nature forte, solide, dense, un peu lourde, un peu vulgaire même et qui ne m’émeut pas. La technique, me semble-t-il, imparfaite encore à plusieurs égards (surtout dans le dessin, les objets d’appartement et, plus encore, dans les nus, mais aussi dans le rendu de l’atmosphère), est souvent plus intéressante que l’oeuvre à laquelle elle aboutit”. Neste comentário, por comparação com outros autores, nota-se o gosto de Paulhan por uma técnica pictórica mais precisa, quando se trata de representar partindo de temas habituais da pintura.

⁷⁸ Pinto de Almeida, Bernardo, *O plano da imagem, espaço da representação e lugar do espectador*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p. 197: “Como escreveu Isabel Renaud, «jamais o artista cria *ex-nihilo*; quer antes exprimir o mundo tal qual lhe foi dado vivê-lo, não o mundo natural mas o mundo da espontaneidade. Procura “fixar” não as coisas, mas a relação entre as coisas, isto é, o seu sentido»”.

⁷⁹ Claude Lorrain (1600-1682).

Para Paulhan, nas obras-primas⁸⁰, a ideia de paisagem vive, ressurgue através da pintura numa nova forma transfigurada pelo homem criador, habitada agora pelo espírito do artista⁸¹. É através dos sentidos, da sua sensibilidade, que o artista capta os sinais do exterior, as suas experiências e conhecimentos depois concretizados na obra pictórica⁸². Uma obra-prima, única e irrepetível, na concepção de Walter Benjamin, irradia presença e impõe respeito.⁸³ Essa presença aproxima-se do conceito de Aura, desenvolvido por Benjamin.

A experiência da paisagem pode ter tanto de real (o corpo na paisagem), como de imaginário (por exemplo, a posterior recriação numa obra de arte). Entre o real e o imaginário, existem infinitos cambiantes, por isso o percurso artístico prende-se a sábias escolhas, sendo determinadas pela sensibilidade e carácter do artista.

⁸⁰ Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, col. Paidós Estética, n.º 31, Barcelona, 2002, p. 60: “[...] serie de cualidades que los teóricos del arte consideran como inherentes a la categoría de obra de arte: por ejemplo, intencionalidad (aunque sin intención explícita) o forma significativa”.

⁸¹ Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, col. La balsa de la medusa, n.º 54, Madrid, 1992, pp. 105/106 “[...] y solo puede llegar a ser una verdadera obra de arte, relevante si el pintor se impregna del sentido y carácter que expresa un determinado paraje de tal modo que, con ese espíritu, sea capaz, por así decir, de recrear sus formas de nuevo”.

⁸² EP, p. 148 / 149 : “[...] les indications qui nous sont suggérées restent abstraites et générales [...]”; “Mais aussi l’impression, plus diffuse, plus abstraite, souvent plus unifiée, est par cela même plus générale et plus pure.”

⁸³ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 116: “Benjamin sought through the concept of Aura to determine that atmosphere of distance and respect surrounding original works of art”.

3.2. Paisagem como retrato da natureza

Retrato

Tal como um retrato bem conseguido procura captar o carácter do retratado, assim procede a pintura de paisagem perante a natureza. Para que a natureza surja como paisagem o pintor tem de a fazer emergir no seu conjunto, enquanto fenómeno, enquanto paisagem⁸⁴.

A fidelidade ao motivo (num extremo, a ilustração), a imitação dos elementos naturais, a reprodução muitas vezes obsessiva, uma preocupação de alguns pintores naturalistas, impossibilita a captura do instante vital em que a paisagem se fixa na tela, quando a natureza se torna paisagem por uma espécie de sublimação da natureza. Produz-se, então, uma congeminação do espírito humano (do artista) com a natureza, uma síntese que parte do acordo implícito e vago entre o espírito e as coisas, que o pintor procura traduzir pelos seus meios⁸⁵, apostando o corpo (o gesto que perfaz) e a técnica.

Processo de simplificação

Perante a sua insuficiência de meios (os meios da pintura) face às potencialidades e diversidade (por exemplo, as tonalidades) da natureza, o pintor, dominando os meios de que dispõe, enquadrando determinado motivo, cria uma sugestão da paisagem real que observa (ou observou), retirando na pintura os elementos que não o entusiasmam, ou que, na sua opinião, perturbam a noção de conjunto; simplifica aquilo que vê através de generalizações, eliminando os detalhes e produzindo consequentes relações, transformações, que são, na verdade, a criação pictórica de um conjunto coeso, onde tudo depende de tudo⁸⁶. Simplifica, também, em sentido contrário, destacando pormenores em detrimento de outros. Deste modo, a partir do momento em que o artista simplifica, está a impor uma visão mais restrita (e pessoal) valorizando determinado pormenor que observa ou imagina. Esta exclusividade pode transmitir-nos o dito pormenor com maior autenticidade e valor plástico, sendo o protagonista (ou um protagonista) numa composição

⁸⁴ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 7: “El aparecer está presente en toda actividad estética. Percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo.”

⁸⁵ MA, p. 298: “L’idéal dans l’art naît de l’observation, de l’abstraction, de la deformation systématique des types observés.”

⁸⁶ EP, p. 94: “Simplifier, c’est généraliser. Éliminer les détails, c’est faire ressortir l’ensemble”.

estruturada. As sugestões do artista são determinantes para nos apercebermos e reflectirmos sobre o mundo por ele criado.

Sugestão em pintura

Sugerir, atendendo às convenções da pintura (ou à imposição de um determinado estilo, que nos faz atribuir uma determinada pintura, pela sua linguagem singular, a um determinado autor), é a força da pintura que pretende retratar, não só o visível, mas também o invisível. Porque a sugestão implica definir de modo determinante, para além de zonas visíveis, suficientemente expressivas face ao conjunto, o pressentimento do oculto, os elementos mais voláteis, como o cheiro, a circulação do vento, determinados reflexos, que sem essa cumplicidade na obra pictórica das formas e das cores, enfim, do espaço que se abre (também através de campos de cor) se perderia. O recurso à sugestão por parte do pintor implica uma aceitação do “jogo”, uma tentativa de ultrapassar, por vezes, alguns preconceitos, alguma teimosa minúcia, por parte do espectador. Para a pintura de paisagem funcionar como um todo (só assim percorrida de vitalidade, porque transmite uma harmonia conjunta) o espectador deve apreende-la na sua totalidade, despreocupado em identificar espécies naturais⁸⁷, sem concentrar a sua atenção em formas que parecem incompletas, em zonas que parecem “mal pintadas” e outras banalidades.

As convenções, geralmente aceites, em pintura, são ilusões credíveis: como a ilusão de profundidade, ou o uso da linha para delimitar as formas.

A paisagem como retrato da natureza surge como aproximação ao motivo, mas com outros meios: a paisagem pintada (manchas coloridas) é diferente da paisagem natural. A paisagem natural pode ser percorrida com o corpo, o corpo que se situa, vista de diversos pontos de vista; na tela o pintor pode fazer uma síntese desses pontos de vista, pode reelaborá-los, seleccionar determinados objectos ou formas que considera significativos para a composição.

Paisagem e região

Portanto, para o êxito de um pintor de paisagem contribui o seu conhecimento da região que elegeu como motivo, a vivência dessa região, seja através da observação atenta,

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 178/ p. 179: “Il arrive en effect que des arbres nous paraissent très vivents, très satisfaisants sans que nous sachion au juste à quelle espèce ils appartiennent. [...]. Mais beacoup d`arbres, même dans des tableaux modernes, sont d`espèce indécese [...]”.

seja através do convívio (ainda que ocasional) com as gentes, com a cultura e a história. Determinados pintores ficaram associados a determinadas regiões por as terem recriado através da sua pintura e do seu temperamento, por as terem pintado com tanta frescura e autenticidade, apostando nisso árduo trabalho e quase sempre importantes descobertas pictóricas. Executaram autênticos retratos, plenos de criatividade e originalidade porque captaram através da pintura determinada paisagem, a alma do lugar, nessa suposição que as aparências de uma determinada paisagem se assemelham aos sentimentos humanos e de algum modo os traduzem. Tudo afecta a sensibilidade do homem. As mais simples formas planas afectam-nos de modo diferente, tal como as cores. O que é pintado, o que está representado numa pintura, ganha um novo relevo, sofre um processo de desocultação – é assim que a pintura nomeia o que anteriormente estava confundido e era caótico.

As coisas deixam de ser simplesmente aquilo que são. O artista, com o seu génio criador, emprestou-lhes o seu espírito e libertou-as do seu anonimato e da sua indiferença. Devolver as coisas ao homem (de novo o verbo que nomeia e insufla de vida uma árvore), como se fossem extraordinárias, falantes, novas, é uma das missões do grande artista e do poeta⁸⁸.

Desvalorização do tema

Como sabemos, uma mesma paisagem suscita diferentes interpretações pictóricas, dependendo também do temperamento do artista e do gosto do espectador.

Por outro lado, Paulhan considera que não existem paisagens de eleição, paisagens interessantes, artisticamente, por si sós. Todos os temas são passíveis de serem pintados. Como afirmámos anteriormente, refere o exemplo de Chardin, que transforma objectos banais do quotidiano em monumentos plenos de vitalidade, quase sagrados, como mais tarde, acrescentamos, as naturezas-mortas de Giorgio Morandi (1890-1964). A arte (o processo artístico) cria novas visões. Ou seja, a fidelidade ao tema deixa de ter importância, afirmação contida nos comentários de Paulhan ao Naturalismo, na sua *Estética da Paisagem*⁸⁹. Também em João Queiroz, a paisagem é apenas um motivo

⁸⁸ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 111: “Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças.”

⁸⁹ EP, p. 40: “Mais il faut bien dire que le genre d'intérêt qu'une reproduction exacte de la nature donne à une œuvre est en général d'ordre inférieur et peu esthétique”.

indirecto, sem contacto com o concreto de um lugar. Impressões de paisagem, que se aproximam de outras coisas, da abstracção, através de uma prática das possibilidades de representação sugerindo novos esquemas perceptivos.

Prazer da representação

Para além do prazer de ordem vital, relacionado com a paisagem natural e com a paisagem pintada, existe, sem dúvida, um prazer que pode ser obtido *a posteriori*, após a contemplação⁹⁰ e confirmando a empatia com determinada paisagem – um prazer que é evocado através da imagem (ou da reestruturação das imagens), o prazer estritamente artístico, da representação da paisagem. Representar é no fundo transpor a imagem das coisas ditas reais para a pintura, criar uma nova e autónoma imagem⁹¹. Sofrem uma metamorfose, à medida da imaginação do artista, passam a ser objectos de pintura, entram numa realidade pictórica, são já outra coisa que se reteve na tela. A pintura de paisagem surge como uma representação reconhecível de paisagem, tal como um retrato diz respeito a rostos de homens e mulheres, ainda que, eventualmente, anónimos.

3.3 . A irrealidade da arte

Atitude artística e mundo fictício

Contrariando a nossa vida ordinária e natural, o mundo da vida real, onde nos determinamos enquanto seres sociais, a arte cria um mundo ilusório e fictício, fora da realidade⁹². A atitude artística isola determinada coisa do mundo real, incorporando-a num mundo imaginário e fictício⁹³. O artista mente, cria convenções. Paulhan chega a sugerir

⁹⁰ *Ibidem*, p. 177: “[...] cette sorte de hypnose que provoque la contemplation de l’œuvre d’art. Elle peut plaire par là tout spécialement aux esprits abstraites et méditatifs [...]”.

⁹¹ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 118: “[...] Ludwig Klage’s idea of the “reality of images”. [...] appearances (images) possess in relation to their sources a relatively independent reality and power of influence”.

⁹² MA, p. 3: “[...] créer une réalité illusoire et superficielle, destinée à déguiser, à remplacer provisoirement, et même, on certains cas, à remplacer pour toujours la vraie réalité [...] correspondre à nos desirs.” ; p. 4 : “[...] l’art ne tend que vers la création d’un monde illusoire et fictif [...]”.

⁹³ *Ibidem*, p. 18: “C’est ce qui caractérise l’impression esthétique la plus haute, c’est toujours la substitution d’un monde harmonique artificiel au monde réel, d’une vie factice, harmonieuse et imaginative à notre vie

que Naturalismo e Idealismo se unam na paisagem⁹⁴. Na verdade, é o sonho de uma arte de pintura que concilia a espontaneidade e inocência face ao motivo do Naturalismo (captar a natureza através dos dados brutos dos sentidos), com a presunção e clacissimo do Idealismo, no sentido do autodomínio do mundo e das coisas do mundo que parecem estar em perfeito equilíbrio. Um convite à meditação da natureza e a criação de paisagens mais rigorosas. Conciliar uma pintura de ar-livre, com uma pintura reelaborada em atelier.

Concepção de um mundo

Através da arte o artista sugere as qualidades invisíveis das coisas, expressa uma concepção da vida e uma concepção do mundo, tal como um sistema filosófico impõe os seus conceitos e aspirações⁹⁵. Gera crítica, discursos sobre a sua obra e continuadores.

Paulhan considera a arte uma espécie de derivado da realidade⁹⁶. Nela, o artista aplica todas as energias não satisfeitas, as faculdades ocultas, a concretização, ainda que pouco esclarecida (porque a pintura, mais do que pensamento é expressão), de desejos não autorizados ou contrariados pela existência social. Afirma Paulhan: “ [...] é o mundo interior que faz nascer a obra ou de onde ela provém⁹⁷”.

Tudo pode ser matéria da arte, tudo é manipulável pelo autor contanto se assuma a atitude artística⁹⁸.

A arte cria um mundo convencional e fictício, busca sempre harmonia, um todo sistematizado e por aqui entra em desacordo com o mundo exterior (no caso da arte

ordinaire et naturelle”; p. 32: “[...] creation d’un monde en dehors de la réalité [...]”; p. 73: “[attitude artiste] [...] c’est l’isoler du monde réel, c’est la faire entrer dans une sorte de monde imaginaire et fictif [...]”.

⁹⁴ EP, p. 177: “Le naturalisme et l’idéalisme peuvent s’unir dans le paysage [...]”.

⁹⁵ MA, p. 78: “[système philosophique] [...] on évoque ainsi par la pensée un monde artificiel et faux, mais bien ordonné et qu’on substitue pour un moment à u monde réel et à l’idéé que nous en avons prise. C’est la caractéristique même de l’art.”

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 325: “L’art naît de l’interruption, de l’impuissance de la vie réelle et pratique. Sans cette fêlure il n’existerait pas.”; p. 358: “La contradiction de l’art est une des plus évidentes, elle éclat dans son caractère essentiel de fiction et de réalité à la fois.”

⁹⁷ EP, p. 186 “c’est le monde intérieure que fait naître l’oeuvre ou dont elle provient”.

⁹⁸ MA, p. 101 : “L’art est une chose subjective, c’est avant tout une façon de nous servir des objets, c’est une attitude, ou, si l’on préfère, une sorte de gest de l’esprit, une forme de son activité.”

idealista, a sua pretensão de perfeição, provoca um afastamento da realidade muitas vezes definitivo)⁹⁹.

A imoralidade da arte

Paulhan apelida a arte de imoral pelo seu carácter abstracto e geral¹⁰⁰. Trata-se de um mundo simulado, no qual o artista procura apagar todas as discordâncias criando uma outra realidade, pictórica, também ela consolidando-se enquanto coisa real, também ela um objecto de estudo e crítica.

A arte pretende desenvolver o seu mundo fictício e submeter o mundo real à sua mentira¹⁰¹, coexistindo em desacordo permanente, criando, através de um sistema combinado de meios, universos singulares, mais sistematizados que o mundo real¹⁰². Mas esta harmonia (a harmonia expressa em determinada obra) é fragmentária e não geral¹⁰³. No caso extremo de uma única pintura, pode ser expressa nos limites de um campo visual

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 33: [mundo da arte] “ [...] faux. Mais tout en le sachant faux, il faut que nous l’acceptions comme vrai, que nous accueillons l’illusion suggérée que l’art nous impose par la puissance de ses procédés [...]”; p. 244: “[...] le danger spécial de l’art «idéliste» en général, c’est qu’il [...] à nous créer un monde bien plus séduisant que le monde réel.”; p. 287: “La plus actif, c’est peut-être un art vaguement idéaliste, qui flatte nos instincts sans s’élever très haute et n’accentue pas trop vivement ses différences d’avec le réel”.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 263: “L’immoralité essentielle de l’art telle que nous l’avons envisagée tient à la nature abstrait et générale de l’art”.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 273/274: “Ce que l’art tend plutôt à faire, c’est, pour créer, conserver ou développer son monde fictive, d’y subordonner le monde réel; c’est de faire gouverner de monde par un mensonge qui s’organise et se développe en tant que mensonge.”

¹⁰² *Ibidem*, pp. 234: “[...] le propre de l’art, sa caractéristique essentielle, sa raison d’être, c’est de nous isoler de l’avie, c’est de susciter en nous une vie artificielle et factice, harmonise en elle-même, et à cause de cela, morale en elle-même [...]”; p. 252: “Quand on s’est intéressé à la peinture de paysages, on considère volontiers un paysage réel comme un tableau. Devant un site on pense volontiers: voici un Hobbema, ou un Van Der Neer, un Claude Lorrain ou un Pointelin. Il est des jours où la nature présente des apparences classiques d’un Poussin et de autres où elle prend l’aspect d’un tableau impressionniste.”; p. 280 : [arte] “C’est la création, par un système combine de moyens, d’un monde plus systematise que le monde réel.”

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 280: “[...] la création d’un monde fictif qui se oppose au monde réel. De plus, cette harmonie est fragmentaire, non générale.”; p. 284: “L’art est une sorte de barrière. Il isole une bande d’idées et d’impressions dans un parc restraint, où elle sont extrêmement libres [...]”

– o enquadramento – que é uma determinação, diríamos, de meios próprios da arte da pintura¹⁰⁴.

A arte nasce de uma falha, dos intervalos, das pausas, das interrupções na vida prática. Oscila entre a realidade e a ficção em simultâneo¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Gernot Böhme, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *athmosfere as the fundamental concept of a new aesthetics*, p. 120: “The decisive point is this: the qualities of a thing are thought of as “determinations”. The form, colour, even the smell of a thing is thought of as that which distinguishes it, separates it off from outside and gives it is internal unity. In short: the thing is usually conceived in terms of its closure”

¹⁰⁵ MA, pp. 193: “La rêverie elle même et tous les sentiments, toutes les emotions, toutes les idées qu’elle évoque ou don’t elle ne compose, c’est encore la matière de l’art”; p. 244 : “L’art est né d’un désaccord entre l’esprit et le monde [...]”

4. A pintura de João Queiroz

4.1. Paisagem e sensação

“Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ou seja, ao mesmo tempo o ilustrativo e o narrativo): ou em direcção à forma abstracta ou em direcção à Figura. Cézanne deu um nome simples a esta via da Figura: a sensação. A Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é carne. Inversamente, a Forma abstracta dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro, mais aproximado ao osso.”¹⁰⁶

“Pouco depois a ideia da queda, a questão do corpo, a linguagem, os exercícios, tudo isto vai começar a fundir-se para dar lugar à paisagem.” (S:220).

O corpo e o gesto

Em João Queiroz o conceito de paisagem nasce da força criativa de um autor que organiza e mistura na obra aparições (o reconhecível, “aquilo que se parece com” e constitui a nossa linguagem mais imediata, mas limitada), com acontecimentos estritamente pictóricos, que ocorrem durante o processo de realização efectiva da obra.¹⁰⁷ É estabelecido em relação estreita com o conceito de corpo¹⁰⁸. Um corpo que se questiona¹⁰⁹, tomando consciência das suas possibilidades e virtualidades, enraizado ou em desequilíbrio

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 79

¹⁰⁷ Faria, Óscar (entrevista conduzida por Óscar Faria), AAvv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 107: “Aparições do lado do representado... esses elementos que constituem os referentes do nosso falar, sempre tão limitado, sobre a natureza. E acontecimentos do lado dos meios de representação... das cores, das tintas, dos traços, das manchas... É nesta tensão e mistura que penso poder ultrapassar a ideia de paisagem como ordenação, como expressão do nosso domínio e posse da natureza. Penso que a minha pintura e o meu desenho permitem o contrário. Permitem a sensação do indomável, do excessivamente rico, do surpreendente, sem necessidade do palco grandioso e sublime...”

¹⁰⁸ Martins, Ivo, AAvv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 7: “São paisagens que pedem para ser habitadas [...]”;
Faria, Óscar, AAvv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 16: “[...] cada vez [o seu trabalho] mais relacionado com o seu corpo, existindo uma intimidade entre este e as paisagens”

¹⁰⁹ Faria, Óscar (entrevista conduzida por Óscar Faria), AAvv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 105: “[...] relação entre o meu corpo, o corpo da natureza e o corpo da pintura, mas sem perda uns nos outros, sem desaparecimento, sem amálgama. Podemos dizer que há estruturas comuns.”

consigo próprio, um corpo que gravita, que tenta libertar-se da sua posição habitual: “O que é verdade é sermos pesados, e o alto e o baixo serem tão diferentes – o que nos provoca esta continuada sensação de pró-queda. Também é verdade termos peito e costas, e o para a frente e o para trás serem diferentes – o que nos provoca essa sensação de alcançar e abandonar. [...] esquerda e direita [...] o que nos provoca essa sensação de que podemos escolher...”¹¹⁰. O conhecimento e o assumir (na obra) destas diferenças, faz oscilar o corpo e a percepção do mundo¹¹¹. Este corpo, o corpo do artista¹¹², mas que é também o corpo da pintura e o corpo da natureza, formam uma espécie de amálgama (Merleau-Ponty, autor referido pelo artista, usa o termo “carne”¹¹³) onde entra em jogo a ficção de tudo: o nosso corpo falível, fictício¹¹⁴ que se forma tanto no contacto mais elementar com o meio natural (por exemplo, no acto de caminhar com todos os sentidos despertos), mas também com a própria matéria e actividade da pintura: “Num quadro há gestos pesados e leves, uns que caem, outros que se elevam. Há gestos passados e outros que a eles se sobrepõem. Há gestos que tinham de ser e outros que podiam não ser... Por

¹¹⁰ in *Arte Ibérica*, n.º 28, Outubro de 1999, p. 105

¹¹¹ Sardo, Delfim, S, p. 10: “[na pintura de João Queiroz] a noção de género – no caso, a paisagem – foi-se instalando, o carácter háptico sofisticou-se ao longo do tempo (passando de uma compulsividade táctil, nas encáusticas, para uma miragem de tactilidade, nos óleos), a motivação conceptual das obras mais recuadas foi-se subtilizando em problemas de relação fenomenológica.”

¹¹² Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 15: “João Queiroz procura, tal como acontecia em Cézanne, um ponto de intersecção imaginário, um quiasma, no qual tudo é indivisível, inesgotável, sem sujeito nem objecto. [...] Merleau-Ponty [...] afirma não ser o olho a ver, mas antes o corpo. Ver com o corpo [...] como também sugeriam alguns mestres do budismo zen, como é o caso de Dôgen Zenji, fundador da escola Soto, no séc. XIII [...]”;

Sardo, Delfim, S, p. 20: “[...] o corpo é o destino da arte como prática.”

¹¹³ Merleau-Ponty, Maurice, *O olho e o espírito*, ed. Veja, 1992, p. 21: “Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofo do corpo”

¹¹⁴ Abram, David, *A magia do sensível, percepção e linguagem num mundo mais do que humano*, “parte II: Maurice Merleau-Ponty e a natureza participativa da percepção”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 46: “O corpo vivo é [...] a verdadeira possibilidade de contacto, não apenas com os outros, mas consigo mesmo – a verdadeira possibilidade de reflexão, de pensamento, de conhecimento.”

isso estou atento a como o meu corpo aprende os gestos”¹¹⁵. A prática e a experiência pictórica, o gesto que se espelha na matéria, na tinta de óleo (material utilizado no *corpus* de obras escolhido), revelador de forças, de orientações, de tensões¹¹⁶.

O corpo do artista que caminha e que pára, por instantes, num momento estático, situa-se em vários pontos de vista na paisagem natural, transmutando depois essas memórias e essa experiência perceptiva¹¹⁷ da atenção e da simultaneidade (também na elaboração de um léxico ao nível do desenho¹¹⁸), na obra pictórica, combinando usualmente elementos plásticos inspirados na natureza, dispersos no tempo e no espaço. O próprio João Queiroz afirma: “... não são só os desenhos. Muitas das relações que referi já estão incorporadas em mim através da experiência, já fazem parte de uma memória à qual também recorro. Mas o processo referencial também acontece” (S:221) e mais adiante: “Faz tudo parte de um processo cumulativo: vou acumulando situações e referências que me interessam e que exploro em determinado momento” (S:221). A questão referida por Delfim Sardo do pensamento rector de João Queiroz¹¹⁹.

¹¹⁵ in *Arte Ibérica*, n.º 28, Outubro de 1999, p. 30

¹¹⁶ Marchand, Bruno, S, p. 227: “[nas telas grandes] Para além dos gestos largos, tens também uma gama de gestos mais pequenos que requerem muitas vezes que te aproximes da tela para que os possas perceber melhor. [...] Estes movimentos de aproximação e afastamento que o meu corpo faz durante o processo de pintura são depois replicados pelo próprio espectador”

¹¹⁷ Yuriko, Saito, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.ª Dr.ª Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 320: “[segundo John Dewey] “obras de arte são meios pelos quais entramos [...] noutras formas de relacionamento e de participação para além das nossas” [*Art as Experience*]

¹¹⁸ Marchand, Bruno, S, p. 221: “O Ecrã no Peito (1999) cujos registos foram de facto feitos em contacto directo com a natureza, o que eu retiro dos desenhos é um léxico muito alargado de composições, de tipos de relações, de ordenações e de hierarquizações dos elementos naturais, que me servem depois como material para, de uma forma quase artificial, desenvolver pinturas no atelier”

¹¹⁹ Sardo, Delfim, S, p. 40: “Um pensamento como o seu é sempre, por natureza, rector, na medida em que é da colecção de inúmeros *inserts* (no sentido cinematográfico) que pode surgir uma possibilidade de gerar um sistema móvel de representação, que forneça uma possibilidade contraditória de viabilizar a pintura”;

Maria Filomena Molder, *Semear na neve, estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D'Água Ed., Lisboa, 1999, p. 48 / p. 51: “Santo Agostinho ao estabelecer expressivamente, por via etimológica, no livro x das *Confissões*, a origem do acto de pensar, como intro-impressão, a partir do acto de coligir, de recolher (de *colligere* a *cogitare*), que manifesta a autêntica energia da memória. A dispersão ordenada que constitui qualquer colecção seria assim comparável a uma memória material, armazém e labirinto (vasto palácio, como

Paisagens em transição¹²⁰, possuídas por uma enorme força de implosão¹²¹. As aparências vibram sem estarem assentes em nenhum fundo. São formas em desintegração, instáveis, num instante de plenitude e movimento¹²². Participam como se viajassem do fundo para a superfície e vice-versa¹²³. Na verdade é esta captação do transitório e daquilo que se precipita, do espaço entre, do que dificilmente fixamos com o olhar¹²⁴, que interessa ao nosso artista¹²⁵. Porquê? Porque também na paisagem não se pode tocar como quem toca numa forma natural, apreendendo com os sentidos as suas peculiaridades, separando uma parte do todo¹²⁶. A paisagem, pelo seu carácter indefinido e indeterminado,

lhe chama Agostinho) em que a lembrança e o esquecimento, a luz e a escuridão, se atraem.”; “No acto de coligir as coisas existentes está inscrita a solicitação do que é, desde os gregos, a origem da filosofia, o espanto.”

¹²⁰ Martins, Ivo, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, pp. 6/7: “Esses elementos são pintados um a um, desligados de uma continuidade formal que seria de esperar das geografias terrenas, compondo o seu conjunto uma imagem com aproximações à natureza, simultaneamente suspensa e dotada de uma certa qualidade atmosférica, que a envolve e a transporta do solo para o centro do quadro.”

¹²¹ Delfim Sardo, *A visão em apneia*, p. 156: “O carácter não analítico que atravessa todo o trabalho, e situa João Queiroz no meio de Espinosa (para citar Gilles Deleuze), reside na recusa de qualquer serialidade, em função de “um campo comum de imanência”

¹²² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes ed., 1999, p. 370: “Se queremos levar a sério o fenómeno do movimento, precisamos conceber um mundo que não seja feito apenas de coisas, mas de puras transições”.

¹²³ Corajoud, Michel, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 215: “[...] perco a ilusão das divisões demasiado nítidas; ilusão que endurece a superfície das coisas, encerra-as num contorno e faz acreditar na sua justaposição. A minha insistência escava a linha, e o horizonte, que eu via até então como o simples perfil da terra no céu, vibra...”; “[...] o céu não tem outras qualidades senão as adquiridas pela sua contiguidade; como se todas as qualidades sensíveis apenas pudessem aparecer nessa espessura única do mundo, aquela onde os meios e as coisas se tocam num impressionante tumulto”

¹²⁴ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 8: “En el contexto del arte, incluso la desaparición puede ser una fuente del aparecer.”

¹²⁵ *Ibidem*, p. 7: “Percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultaneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo”

¹²⁶ Marchand, Bruno, S, p. 228: “ [...] uma certa *disrupção do modo como habitualmente organizamos a relação entre o todo e a parte, o geral e o pormenor...*

assemelha-se aos sonhos e à memória, a uma abertura no tempo e no espaço¹²⁷. Em processamento¹²⁸... como o pintor e a sua obra¹²⁹.

Arte e natureza | Naturalismo

João Queiroz não tem intenção de copiar a natureza. Na opinião de João Queiroz não existe Naturalismo na pintura. Nenhum pintor consegue reproduzir com fidelidade nenhuma paisagem. Inevitável recorrer a processos de simplificação, destacar pormenores, de proceder a sínteses¹³⁰. Ter a intenção artística de reproduzir fielmente e com “verdade”, é um processo empregue pelos pintores naturalistas, de identificação e descrição. Se não houver uma certa liberdade de execução (como, por exemplo, em Daubigny¹³¹), as coisas perdem profundidade (situadas num espaço estanque, sem ar) e espessura (deixam de ser usadas e influenciadas umas pelas outras), parecem presas com alfinetes, circunscritas ao pitoresco e ao banal¹³².

A arte, questão também colocada por Paulhan, transforma a percepção que temos da natureza¹³³. Na medida em que temos um repositório, a memória, os valores da obra

A relação entre o pormenor e o todo é completamente subvertida na minha pintura. Por vezes, uma deslocação de ar pode tornar-se o factor central de uma pintura e transformar toda a relação de elementos que esta apresenta.”

¹²⁷ Martins, Ivo, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 7: “Nas pinturas existe uma procura de efeitos cromáticos pela conjugação de cores e de formas que nos induzem a espaços abertos (...)”

¹²⁸ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, pp. 16/17/18: Segundo Kant, comentado por Seel: “El objecto estético es una cosa-en-su-aparecer, la percepción estética es la atención a ese aparecer.” e Hegel, comentado por Seel: “Que el arte tiene que ver esencialmente con el aparecer es algo que Hegel considera obvio”. Relativamente e de modo mais directo, à obra de arte em processamento, Hegel: “El contenido de las obras está engastado en la configuración del material artístico. Por ello, las obras no son solo meros eventos indescriptibles del aparecer, sino [...] una expresión inagotable del espíritu humano.”

¹²⁹ Maria Filomena Molder, *Semear na neve, estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D'Água Ed, Lisboa, 1999, p. 52: “Cada imagem – cada aparência, cada coisa – aparece sob a figura de um leque que se vai abrindo, desdobrando e ritmando as suas vagas, dobras antes fechadas, imóveis.”

¹³⁰ Depoimento de João Queiroz em entrevista feita pelo autor desta tese no dia 18 de Fevereiro de 2014 no Bar da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

¹³¹ Charles-François Daubigny (1817-1878).

¹³² EP, p. 6: “Suggérer est plus artistique que reproduire fidèlement.”

¹³³ *Ibidem*, p. 1: “C’est un lieu commun que l’art ne doit ni ne peut se borner à copier la nature. Jusqu’à quel point a-t-il le droit de la transformer?”.

pictórica de paisagem (formas, pinceladas, cor, luz) quando activos influem na percepção dos elementos naturais. Espécie de “sonhar-acordado” ligado, não a uma percepção dos dados imediatos dos sentidos, mas a um envolvimento do sujeito subjectivo e conhecedor¹³⁴.

Questionando as forças activas e transformadores da natureza, o pintor combina e replica os efeitos, transforma-os, cria um universo plástico vigoroso, uma experiência nova¹³⁵ onde a paisagem se transforma continuamente¹³⁶. Liberta-se a imaginação, tanto do autor, como do espectador¹³⁷.

Toda a gestualidade que Queiroz investe na sua pintura, não define texturas ou figurações reconhecíveis, mas sim zonas de ebulição, de deflagração, de implosão (Fig. 5, p. 20). O artista afirma: “Posso trabalhar em pormenor, uma linha ou um traço. Uma linha é um corpo concreto”¹³⁸. Aqui ocorre-nos a noção de microcosmos e de macrocosmos, a envolvimento dos pormenores no todo e do todo nos pormenores, sem hierarquias e ordens de grandeza.

O reconhecível

Em geral, a inexactidão¹³⁹ é necessária para expressar a veracidade das atmosferas (quer sejam os efeitos de luz e cor, a ilusão da tridimensionalidade...). Espécie de gesto

¹³⁴ Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 78: “Solo podrá convergerse de la infinidad de la comprensión intuitiva del mundo quien se sumerja en el uso libre de su capacidad perceptiva”.

¹³⁵ Marchand, Bruno, S, p. 225: “Imagino uma experiência, não imagino um resultado. E esta é a via que garante que o meu trabalho nunca seja ilustrativo”.

¹³⁶ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 7 13/14: “É como se o pintor deixasse para trás, procurando esquecê-la, aquela geografia [Feital, nos anos 90], de modo que esse afastamento proporcionasse o espaço necessário a um começar sempre de novo, registando esse aparecer repetidamente”.

¹³⁷ Martins, Ivo, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 7: “A pintura surge-nos como um processo de captar a deformação da realidade ocasional e sucessivamente aleatória, algo que aumenta as possibilidades de libertarmos a nossa imaginação para podermos agir criativamente sobre aquilo que observamos”.

¹³⁸ Depoimento de João Queiroz em entrevista feita pelo autor desta tese no dia 18 de Fevereiro de 2014 no Bar da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

¹³⁹ EP, p. 2: “[...] volontiers à l’artiste – surtout au peintre de paysages – certaines libertés d’inexactitude. Peu des gents lui auraient [...] refuse le droit de surélever un coteau, de déplacer un arbre, de supprimer un détail inutile ou désagréable”.

libertador face às regras, às aprendizagens, como se o artista (inspirado, ou simplesmente liberto da primeira visão, trabalhasse sobre uma visão mais derradeira, longe do referente mais imediato, que tem à sua frente) obtivesse o privilégio de desfrutar da extensão.

O reconhecível (porque é diferente do conhecido) na pintura, implica também, a acção da inexactidão do pintor. O reconhecível imprime a verdade do carácter maleável do tempo, do instante, da fugacidade da vida e do físico. Indícios de árvore, de montanha, de vegetação, de água... são elementos que, nesta série de pinturas, afloram à superfície, aproximam-se do olhar do espectador. Pormenores que se manifestam timidamente, porque representam a forma e o peso, ou melhor, uma parte da forma e uma parte do peso, configuram algo, são quase nomeáveis, quase um porto seguro para o espectador¹⁴⁰.

As formas pintadas (mas também a linguagem em geral...), como sabemos, não são exactamente aquilo que representam, mas são reconhecíveis como tal (contribuindo também para isso, o contexto, neste caso, a paisagem natural).

Pintura como descoberta do mundo

O homem, dito civilizado, maltrata e transforma a natureza das mais diversas formas, criando desequilíbrios ambientais: abusando dos recursos naturais (por exemplo, para obter matéria prima para a construção, ou por mera ganância de lucro fácil), interferindo na propagação das espécies (risco de espécies em extinção) e com a poluição. A natureza, assim retraída, desenvolve-se, é criativa e chega a ser exuberante, em zonas mais isoladas.¹⁴¹

Transformar a natureza, indirectamente, através da visão do pintor será um mal menor face ao desrespeito reinante. Neste sentido, pela abordagem de certo modo transcendente da natureza, a arte (em particular, a pintura de paisagem) pode reabilitar a

¹⁴⁰ Corajoud, Michel, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 217: “A paisagem é inesgotável no sentido em que oferece uma multidão de indícios que nos indicam o que ela é, o que ela era e o que ela se pode tornar”

¹⁴¹ Grimaldi, Nicolas, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 134: “[A natureza] [...] evita os lugares frequentados; é no cimo das montanhas, no recôndito das florestas, nas ilhas desertas que ela expõe os seus encantos mais tocantes” (J-J Rousseau) . Se existe ainda uma “paisagem poética”, só pode ser “ em qualquer lugar que escapou à destruição geral” (Réne-Louis de Girardin)”

natureza¹⁴². Como afirma Queiroz¹⁴³: “A Pintura tem o potencial de aumentar a capacidade visual. Criar relações entre coisas aparentemente díspares”. Esta capacidade da pintura celebra novas relações com o mundo visível e logo é um processo de abertura e de aprendizagem¹⁴⁴.

Representação | Cézanne

A paisagem é mais do âmbito do fenómeno, das recíprocas influências dos elementos naturais, feitos luz e cor. Por outro lado, existe a preocupação de transpor todas estas contaminações e impressões, do real para o representado, de constituir, através da pintura, uma nova visão¹⁴⁵. Por isso Cézanne é referido por João Queiroz como um dos artistas predilectos¹⁴⁶. “Em Cézanne, como em Boudin, o olhar cria o gesto”¹⁴⁷. Ou seja,

¹⁴² Sardo, Delfim, S, p. 23: “Numa entrevista de 2007, João Queiroz afirma que o seu processo é sempre o da produção de uma relação com a transcendência a partir de uma imanência: ou seja, a transcendência da natureza que alimenta o processo de representação na sua pintura só é produzida a partir da imanência de um gesto que produz um lastro, quase como uma metáfora escatológica. Para cumprir o seu plano imanentista [...] opção atemática: a paisagem”

¹⁴³ Depoimento de João Queiroz em entrevista feita pelo autor desta tese no dia 18 de Fevereiro de 2014 no Bar da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

¹⁴⁴ Dufrenne, Mikel, “Pintar, siempre”, in «Revue d’Esthétique», La práctica de la pintura, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 21: “Porque ver, decíamos, es estar presente en lo visible, sentir el mundo que se expresa; y pintar es expresar este mundo estando presente en el hacer, en los medios y en los problemas de la pintura”.

¹⁴⁵ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 13: “O visível é mais do que uma montanha, o tronco de uma árvore, um riacho, pois nesse espaço entram outros elementos, sobretudo relacionados com as formas da cor, da luz, da linha, as quais se manifestam na composição, emprestando-lhe uma dinâmica plena de movimento, vibração, nervo.”

¹⁴⁶ Sardo, Delfim, S, p. 28: “[pintura] [...] deixando de ter sentido como elementos [da natureza], se assumem como acontecimentos pictóricos, perceptivos e (por vezes) estéticos no contexto da sua relação interna. Desta forma se compreende como, na história da pintura do séc. XIX, o problema da “impressão” se transformou num problema de representação – e daí o interesse de João Queiroz por Turner, como por Cézanne.”;

Faure, Élie, AaVv, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 45: “[...] a estrutura interna das formas construídas como casas, desses rostos sumários vistos pelos seu planos e que levava cem dias a pintar [...]”; p. 49: “Cézanne conduzia todos os aspectos da natureza até à esfera, ao cone e ao cilindro.”

¹⁴⁷ Depoimento de João Queiroz em entrevista feita pelo autor desta tese no dia 18 de Fevereiro de 2014 no Bar da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

num sentido mais plástico, a capacidade de ver sem restrições e hierarquias, potencia novas representações¹⁴⁸. Em Cézanne, as manchas coloridas propagam-se e dissimulam as formas, mais nítidas por serem óbvias formas geométricas¹⁴⁹. Embora ao contrário de Queiroz, Cézanne concentrasse a sua arte num local natural específico¹⁵⁰, ambos têm a mesma preocupação de na pintura, através da luz e da cor, jogando com os limites do campo visual (o formato rectangular da tela), constituírem sensações sólidas¹⁵¹. Procuram tornar presente um certo espanto, o espanto face a um mundo novo, face a um início inesperado onde tudo depende de tudo e se transcende – a filosofia insinua-se¹⁵². Ambos os artistas são iniciadores, primitivos na sua arte, porque apesar de evidentes processos de construção (mais visíveis no “classicismo” de Cézanne¹⁵³), nada parece premeditado. Em ambos, a pintura surge como uma apresentação de aparições.

¹⁴⁸ Baudinet, Marie-José, “Invisibilidad de la pintura”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 92: “En la pintura de Cézanne se asiste a una unidad absoluta de la problemática pictórica, entre el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. En el centro de toda la visibilidad está la opacidad resistente de los cuerpos [...]”.

¹⁴⁹ Le Bot, Marc, “La muerte del arte”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 135: “El discurso mítico lleva a la dispersión de la unidad perspectivista, a la experiência vivida de estos espacios múltiples del color y del deslizamiento poético – es decir, sin discursividad coherente – que puede unirlos. Lleva a la práctica de sus uniones y de sus desuniones, del paro y del viaje de los colores a colores sobre la tela, com su peligro mortal de desarticulación, de vagabundeo al azar que se enfrenta com sus incompatibilidades”.

¹⁵⁰ Élie Faure, AaVv, Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet, Sistema Solar, Lisboa, 2012 p. 18: “Se exceptuarmos uma longa permanência em Paris em que tomou contacto com o seu século, só saiu de Aix-en-Provence para fazer um regresso quase imediato”.

¹⁵¹ Ibidem, p. 27: Embora Cézanne se inspire directamente na natureza, encontramos em Queiroz, no universo da sua evolução artística e multireferencial, preocupações semelhantes: “[...] redescobrir a face móvel da terra, surpreender os reflexos do céu que tremem em todos os arrepios do ribeiro, reencontrar a cor variável das coisas nas sombras transparentes que elas passeiam no chão, restituir ao universo a infinita mobilidade de aparências que a altura do sol, a interposição das nuvens, a decomposição da luz que se quebra nas asperezas, impõem às nossas sensações”.

¹⁵² Pinto de Almeida, Bernardo, *O plano da imagem, espaço da representação e lugar do espectador*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p. 196: “Cézanne deixou clarificada a sua capacidade de definir um espaço imponderável em que se guarda a vivida impressão de poder haver um primeiro olhar sobre o mundo, uma espécie de reencontro, quase rousseauiano, de uma inocência esquecida”.

¹⁵³ Ibidem, p. 34: “«Eu quis fazer do Impressionismo qualquer coisa tão sólida e perdurável como a arte dos museus», dizia no final da sua vida”;

Como afirma Deleuze, referindo-se a Cézanne: “A sensação é o que é pintado”¹⁵⁴; e mais adiante: “[...] aquilo a que David Herbert Lawrence (1885-1930) chamava «a maçanidade da maçã»¹⁵⁵. Esta “maçanidade” é o invisível, aproximando-se também da metafísica¹⁵⁶.

A sensação pintada é corpo porque podemos experienciá-la.

Deleuze refere o Ritmo como potência vital¹⁵⁷. O ritmo, diríamos, compõe uma “lógica dos sentidos”. O ritmo apela ao movimento¹⁵⁸ – movimento imóvel, por exemplo através da tensão entre cores complementares (Fig. 2, p. 20).

Tanto em Queiroz como em Cézanne, o espanto perante um invisível móvel, fluído, que contamina o visível despossuindo-o do peso do óbvio e transformando-o, num “acréscimo de realidade”¹⁵⁹ em sensações pintadas, figuras que se elevam, no sentido Deleuziano de Figura¹⁶⁰. Como a *Sainte-Victoire*: “Vi que a sombra na Sainte-Victoire é

Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 75: “Quero então ser um verdadeiro clássico, voltar a ser clássico através da natureza, através da sensação”.

¹⁵⁴ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José M. Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 80

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹⁵⁶ Hennrich, Dirk-Michael, “A Paisagem entre Física e Metafísica” in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, p. 65: “A metafísica, na sua interpretação clássica, interroga pelo invisível, mas ela não se direcciona a qualquer invisível, mas àquele invisível que pretende dar acesso a um mundo atrás (*Hinterwelt*) daquilo que é móvel, mutável e dependente dos sentidos, de modo que aponta atrás da pedra a uma pedreidade”.

¹⁵⁷ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José M. Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 91: “[...] competiria ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer surgir visualmente uma Figura multisensível. Mas esta operação só é possível se a sensação deste ou daquele domínio (neste caso a sensação visual) estiver em relação directa com uma potência vital que exceda todos os domínios e os atravesse. Esta potência é o Ritmo, que é mais profundo do que a visão, a audição, etc”.

¹⁵⁸ Didi-Huberman, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, col. Imago, Dafne Ed., Porto, 2011, p. 14: “[...] um simples plano óptico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida precisamente em que acciona o jogo anadiómeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, da marcação e da desmarcação, do aparecimento e do desaparecimento”.

¹⁵⁹ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José M. Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 12.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 44/45.

convexa, inchada. Está a vê-lo como eu. É incrível. É isto... Provocou-me um grande arrepio”¹⁶¹.

Vibração

O que é a pintura? Campo de forças e de tensões, a pintura é uma espécie de arena de gestos, mas também de vibrações: “Mas talvez nem seja propriamente a paleta que eu uso, mas mais o tipo de vibração entre cores que eu procuro”¹⁶². Talvez seja esse o elemento mais característico. Essa tensão, essa relação contrastante, vibrante...” (S:226). Aqui, de facto, aproximamo-nos da abstracção. A cor como provocação, campos coloridos que geram espaços¹⁶³ que parecem suspender-se uns nos outros, demarcando-se da figuração e de qualquer pretensão de inscrever na obra a ilusão da profundidade. Episódios de uma paisagem em devir¹⁶⁴.

Mas a pintura de Queiroz é dinâmica, feita de movimentos díspares, de uma gestualidade, em certos casos rodopiante (Fig. 4, p. 20); e feita de movimentos simultâneos ou que se alternam, através de espaços ou campos coloridos que convivem

¹⁶¹ Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 84.

¹⁶² Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 26: “Acerca del trabajo del pintor se dice [Valéry]: “No puede separar el color de algún ser”. El ser de la obra de arte permanece ligado al juego de su aparecer.”.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 31: “[...] los colores se expanden cada vez más en la contemplación; transpasan las fronteras de la pintura, al igual que transgreden sin cesar las fronteras entre ellos. Los colores se irradian mutuamente. Hacen surgir en la percepción un continuum oscilante, un color-espacio que envuelve a los observadores. De este modo, el cuadro escenifica una transgresión de los campos coloreados que lo conforman, y que se extiende más allá de su superficie”.

¹⁶⁴ Martins, Ivo, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 7: “[...] configurações e os espectros representados por João Queiroz, que parecem mais insinuados do que construídos [...] inacabados na sua maior parte, deixando-nos em excelentes condições para os interpretar”;

Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 19: “as pinturas e desenhos deste artista distanciam-se de uma apropriação directa face ao mundo exterior [...]”; [Allen S. Weiss] “A paisagem implica um acto de passagem, um rito de passagem”.

Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 20: “vislumbre de transcendência, de algo que está e não está ali, diante de nós” AaVv, JQ, obras sobre papel, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009.

harmoniosamente¹⁶⁵. Uma pintura de registos (de representações de fenómenos - Importa aqui referirmos a importância do desenho (também como acto de registar) na constituição da obra de João Queiroz¹⁶⁶). Os fenómenos (naturais e/ou referênciais) ganham, através da representação, o corpo da pintura, investindo o artista o seu corpo de pintor (muito nitidamente nestas largas pinceladas, obstinadas, certeiras, definitivas). A linguagem pictórica é a salvação do corpo codificado, do corpo adivinhado. Sendo assim, o corpo liberta-se no acto de pintar, nas suas escolhas¹⁶⁷; imagina-se e imagina a obra e a obra nasce arduamente¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Gasquet, Joachim, AaVv, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 70: “Uma lógica aérea, colorida, ocupa de repente o lugar da sombra, a teimosia da geometria. Tudo se organiza, as árvores, os campos, as casas. Eu vejo. Com manchas. A base geológica, o trabalho preparatório, o mundo do desenho afunda-se, desaba como numa catástrofe”; “[...] tudo é denso e ao mesmo tempo fluído, natural. Só há cores, e nelas a claridade, o ser que as pensa, esta subida da terra em direcção ao sol, esta exalação das profundezas em direcção ao amor. O génio seria imobilizar esta ascensão num minuto de equilíbrio, e apesar disso sugerir o seu impulso.”

Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 106: “Óscar Faria: [...] mencionaste o constante balançar entre fundo e superfície, uma tensão obtida, em alguns casos, pela opção de deixar visível, sem ser pintada, a tela...”.

¹⁶⁶ Faria, Óscar (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 97: “Interessa-me o desenho como forma de pensamento, como articulação de sentidos diferentes daqueles possibilitados pela linguagem [...]. Gostava de compor exercícios baseados nestas ideias [...]”;

Delfim Sardo, S, p. 28: “[...] metodologia em etapas [...] em 1.º lugar, pelo desenvolvimento de desenhos na natureza, ou face à paisagem; posteriormente, pela execução de aguarelas; e, finalmente, pela produção de pinturas que são palimpsestos de relações colhidas do léxico desenvolvido nos suportes anteriores e que, por conseguinte, não são já paisagens a partir de lugares, mas de tessituras de representações. [...] as suas paisagens são representações corporais baseadas em processos de memória, como quando andava com um ovo de madeira no bolso”.

¹⁶⁷ Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 70: “Está a passar um minuto do mundo. Pintá-lo na sua realidade! E por causa disto esquecermo-nos de tudo. Tornarmo-nos esse minuto. Sermos então a placa sensível. Dar a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que apareceu antes de nós.”

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 64: “A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu objectivo-a, projecto-a, fixo-a na minha tela...”.

O reconhecimento, a sugestão,¹⁶⁹ que nos remete para a importância do estilo, opções que fazem com que identifiquemos determinada obra com determinado artista. Também é importante aqui a posição de Baumgarten assumindo a Estética como “conhecimento sensível”¹⁷⁰.

Queiroz sugere um tipo de paisagem. Aparte toda a lógica operativa (a “razão” do pintor) e representacional, é a sua própria sensibilidade e subjectividade que está em jogo¹⁷¹; tanto pode tornar a pintura acessível (no sentido em que identificamos qualquer coisa como sendo algo relacionado mais facilmente com a ideia de paisagem, nomeável), mas também nos pode informar (partindo do reconhecimento de um simples apontamento, mais definido e parecido com a visão de uma coisa real) acerca de características apenas delineadas e que são transmitidas ao público como acasos concisos, incompletas entidades, como um esboço de folhagem sem raízes, ou reveladores de uma determinada coisa. Na verdade, a própria incoerência perceptiva de um mundo em trânsito, assente, ainda, nalgumas referências figurativas ténues que impedem o colapso, a desidentificação que conduziria à abstracção total¹⁷². Os signos visíveis acabam por caracterizar as aparências¹⁷³.

O que reconhecemos nas pinturas de João Queiroz? Antes de tudo (aplicando um olhar global), que são pinturas de paisagem. Reconhecemos massas coloridas (muitas delas

¹⁶⁹ EP, p. 6 : “Suggerer est plus artistique que reproduire fidèlement”.

¹⁷⁰ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, pp. 13/14: [Estética] “ [...] no versa unicamente acerca de los objectos bellos del arte y de la naturaleza, sino que comprende, en un sentido mucho más amplio, una facultad de la percepción, Baumgarten le confirió el título de “conocimiento sensible” (*cognitio sensitiva*)” e mais adiante: “[...] atención a lo particular. Conocer lo particular en su particularidade s justamente el logro de la *cognoscio sensitiva*, inalcanzable para cualquier ciência”.

¹⁷¹ Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, pp. 66/67: “O que tento traduzir-lhe é mais misterioso, mistura-se com as raízes do próprio ser, com a fonte impalpável das sensações. Mas é isso mesmo, creio eu, que constitui o temperamento”.

¹⁷² EP, pp. 2/3 “La peinture parassait comporter essentiellement une représentation reconnaissable de personnes, de paysages, d’objects réels ou possibles. [...]. D’autre part, nous nous sommes assez familiarisés avec l’abstraction pour qu’un arbre dessiné nous paraisse bien un arbre”.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 7: “Un sentiment, une manière d’être de l’esprit ne peut jamais être directement imitée par la peinture, celle-ci la rend en reproduisant les traits d’un visage, des gestes, des objects matériels qui n’en sont que les signes visibles”.

parecendo em formação, num processo de tensão), elementos semelhantes a árvores, troncos, ramos¹⁷⁴. A abstracção implica admitirmos sugestões que se integram num determinado contexto pictórico/natural. Porque afirmamos que estas pinturas são paisagens? Penso que existem alguns elementos essenciais que nos levam a perceber uma pintura como pintura de paisagem: a linha do horizonte, a terra, o céu, a extensão. Como escreve Delfim Sardo: “No procedimento pictórico de João Queiroz a relação visual que é proposta é sempre desviada, suja e metafórica: uma coisa transforma-se noutra e depois noutra, em blocos de contínuo perceptivo” (S:36). É esta continuidade que derruba todas as hierarquias. Sobressai apenas um estranho desfasamento.

O território destas paisagens, território inexistente, parece ser um território por onde o homem ainda não passou, plena deflagração da natureza¹⁷⁵. Mas por isso mesmo, por essa insuspeita cumplicidade (um mundo em formação) habitável, próximo da pele¹⁷⁶ e da sensação. A quem se destina este espectáculo vital, esta gestualidade incontida?... Sem alto, nem baixo, sem direita, nem esquerda, porque na verdade não passa de um turbilhão de acontecimentos, que se propagam.

O espectador

Determinante na percepção da obra de arte é o espectador. Paulhan: “ [...] a sugestão não depende apenas do artista que encarna o seu pensamento na obra; não

¹⁷⁴ Faria, Óscar, (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 99: “Também não tenho uma memória descritiva da natureza. Tenho uma memória de irrupções, de movimentos, de pequenos acontecimentos, vislumbres, ou de grandes relações gerais e da conexão destas com os pequenos acontecimentos que as habitam. Foi neste contexto que o tema da paisagem, chamemos-lhe assim, começou a impor-se”.

¹⁷⁵ Gasquet, Joachim, AaVv, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 144: “Cézanne – Os objectos penetram-se uns nos outros... Não param de viver, compreende?... Espalham-se insensivelmente à volta com íntimos reflexos, como nós fazemos com olhares e palavras... Chardin foi o primeiro a vislumbrar isto, a matizar a atmosfera das coisas...”.

¹⁷⁶ Faria, Óscar, (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 108: “João Queiroz: [China] dinâmica de composição entre o cheio e o vazio, e a japonesa por essa atenção dada aos planos pintados e à densidade destes. Há muita coisa de epidérmico, de frontal, nessas obras”.

depende apenas da própria obra, nem dos dois reunidos. Depende, também, do espectador”¹⁷⁷. O espectador projecta-se na obra¹⁷⁸.

João Queiroz considera o público uma massa influenciável, que procura sobretudo a diversão, enquanto o espectador “é de ordem estética”¹⁷⁹.

Mas o autor também é espectador. Como afirmou João Queiroz na *Culturgest*: “O artista como espectador da sua obra”¹⁸⁰. Também daqui, desta atenção pelo seu próprio trabalho, advêm as recorrências a motivos de obras anteriores e a construção de obras futuras. Tal como o artista, o espectador ideal é interventivo. É posto em causa enquanto espectador-contemplador, para entrar num jogo perceptivo¹⁸¹ que balança sem nenhum eixo de orientação estável, entre o reconhecimento de elementos naturais da paisagem e/ou elementos abstractos da pintura: “Estes movimentos de aproximação e afastamento que o meu corpo faz durante o processo de pintura são depois replicados pelo próprio espectador” (S:227)¹⁸².

Para que também o corpo do espectador possa seguir “o corpo da pintura”, deve reconhecer alguns elementos plásticos como constituindo uma paisagem, um espaço com massas, com subtis volumes, com vibrações, com declives... um espaço onde também o corpo do espectador se possa inserir. Não como corpo sólido, pesado, intrometido, mas

¹⁷⁷ EP, p. 36: “[...] la suggestion ne dépend pas seulement de l’artiste qui incarne sa pensée dans l’oeuvre; elle ne dépend pas seulement de l’oeuvre elle-même, ni des deux réunis. Elle dépend aussi du spectateur”.

¹⁷⁸ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 103: “Potencialmente há sempre uma figura na paisagem: o espectador”.

¹⁷⁹ Depoimento feito por João Queiroz – *Culturgest*, Em nome das artes ou em nome dos públicos? Discursos linguagem e dialectos, do mediador à mediação, em arte contemporânea, Lisboa, 17 a 19 de Novembro de 2010.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ Abram, David, *A magia do sensível, percepção e linguagem num mundo mais do que humano*, “parte II: Maurice Merleau-Ponty e a natureza participativa da percepção”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 54: “A percepção na obra de Merleau-Ponty, é precisamente esta reciprocidade, a contínua troca entre o meu corpo e as entidades que o rodeiam”.

¹⁸² Hugh Honour, *Romanticism*, London, Col. Style & civilisation, Penguin Books, 1981, pp. 77/78: “That strange intense polarity of closeness and distance, of precise detail and sublime aura. The viewpoint is rarely that of a naturalistic painter with his feet on the ground. With Friedrich [G.D. Friedrich] we are usually suspended in mid-air [...] the foreground has been cut away”.

como corpo receptor, cuja percepção habitual do mundo é desafiada e posta em causa¹⁸³; corpo audível – a pele que ressoa. Assim, a abstracção nunca é de tal forma assumida que ponha em causa essa relação primária entre o corpo e o espaço: “ [...] a minha pintura nunca cruza a fronteira da abstracção. [...] O que me interessa é a relação que se pode desenvolver com a representação enquanto tal, mesmo que os laços entre esta e o objecto sejam já muito ténues. Isto quer dizer que, naturalmente, a minha pintura não passa para a abstracção” (S:227)

Poética | imagem

A questão das impressões que o artista coloca em jogo no momento de elaboração de determinada obra é muito importante¹⁸⁴; “sensação impulsionada pela paisagem” (S:214). Trata-se de captar uma essência (poética) e depois interpretá-la e transmiti-la plasticamente.

A imagem (de paisagem, ou melhor, de ideia de paisagem), parte da combinação de elementos concretos, inscritos no percurso artístico e visíveis em obras e/ou provenientes de outras influências, com a capacidade do artista em expressar de modo convincente pictoricamente, uma “imagem tornada pintura”¹⁸⁵, em que memória (de paisagens reais e pintadas) e espírito confluem criando valor¹⁸⁶.

Novo sistema de percepções é o que estabelece João Queiroz com a sua pintura. Existe um apelo a que a percepção seja efectuada sem reconhecimento literal das coisas (naturais) e de nomes, mas sim o pressentimento do inefável, de vertigem (as supostas

¹⁸³ Abram, David, *A magia do sensível, percepção e linguagem num mundo mais do que humano*, “parte II: Maurice Merleau-Ponty ea natureza participativa da percepção”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 45: “[...] o corpo é precisamente a minha inserção no campo comum, ou intersubjectivo, da experiência”.

¹⁸⁴ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 26: “Valéry interpreta la procesualidad de la obra de arte como un aparecer *en suspenso* que genera experiencias repetibles de un presente que de outro modo seria irrecuperable”.

¹⁸⁵ Chenet, Françoise, *Le paysage et ses grilles, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (7 au 14 Septembre 1992)*, L'Harmattan, 1996, [cap. Quels paysages dans l'art contemporaine? Par C. Grout] p. 144: “Si l'on peut penser l'image comme un processus, alors le paysage est une image. J'aime croire qu'il y a du mouvement dans le image lorsque ela regarde en apportant une durée, ma durée”.

¹⁸⁶ EP, p. 6: “[...] enrichir l'image que nous nous en faisons et les impressions qu'elle nous donne. Il en encarnerait en quelque sorte l'essence dans un nouveau système de perceptions, en actualisant les virtualités ignorées jusque-là que recélait cette essence, il en multiplierait ainsi les effects”.

formas das coisas, são quase visões, destruturadas), de marés sensoriais relacionadas com a vibração de cor.

Importante é diferenciar objecto real (por exemplo, árvore com todas as formas que temos de aceder a ela num instante presente, com todos os nossos sentidos), imagem desse objecto real (seja imagem de memória, seja de reproduções através de diversos meios¹⁸⁷). Esta simultaneidade do objecto e capacidade de se metamorfosear, vai contra a ideia de um mundo já dado, de uma natureza intocável e utópica (fundos de paisagem da pintura renascentista), respeitada pelo homem. A paisagem real surge apenas como uma referência para João Queiroz, entre tantas outras. Provoca um deslocamento das coisas e da linguagem (o semelhante a... o parecido a...), uma sobreposição de acontecimentos (pictóricos). Na verdade, prevalece o *continuum*, a interferência, a contaminação do visível (reconhecível) pelo invisível (o intervalo, o espaço entre, o valor atmosférico expresso através de campos de cor-luz e na tinta diluída).

As forças que impulsionam estas paisagens parecem invisíveis¹⁸⁸. Nestas obras, os espaços, através da criatividade, combinam-se e dão-nos a impressão de paisagem, impressão que surge no imediato, como imagem terminada e indeterminada. Não apenas um “instante do mundo”, a fixação de um momento irrepetível, mas a própria metamorfose de um mundo sensorial que se propaga no tempo¹⁸⁹.

A pele da pintura

Não são nenhuma simulação de cataclismos, ou de catástrofes naturais, mas sim uma pulsão háptica, sensorial. Segundo Queiroz, “A pele da pintura, o carácter háptico, surge também com a importância dada aos pormenores.” O tratamento da superfície cria os afectos, ligações ao corpo sensível. Este carácter háptico é, segundo o pintor, a grande diferença entre a produção pictórica e as imagens¹⁹⁰. Os pintores do Romantismo

¹⁸⁷ Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Katz Ed., Madrid, 2010, p. 9: “La idea de comprender las imágenes como un fundamento de apariciones [...]”.

¹⁸⁸ EP, p. 8: “transposition [em pintura] [...]. Il s’agirait alors d’évoquer par l’image des choses réelles, la représentation, l’idée, le sentiment de choses invisibles”.

¹⁸⁹ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José M. Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 112: “[...] como pintar ou fazer ouvir o tempo? E forças elementares, como a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação?”.

¹⁹⁰ Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

(Friedrich), idealizam a natureza, não são tácteis. A lisura da superfície retira a “pele” da pintura.

A pintura como pele, sem perspectiva, com profundidades pouco acentuadas ou inexistentes. O fictício corpo em potência... apreendemos os efeitos (a acção dessas forças, desse corpo ilimitado...) ¹⁹¹.

São pinturas febris, que parecem exalar a sua própria temperatura. A importância dada, também, às vibrações coloridas, torna-as como uma espécie de transpiração... talvez assim, neste “suor” que aflora à superfície, esteja o verdadeiro carácter háptico destas pinturas, que não são compostas como algo de orgânico, nem prefiguram nenhuma intenção de sedução.

Acima de tudo, pretendem pôr entre parênteses, como afirma o pintor numa expressão usada pela fenomenologia, qualquer sentido de ordem ou de posicionamento perante a obra de arte.

Invisível

O artista é um prestidigitador. Com meios diferentes da natureza (os materiais do pintor), dá vida também às coisas invisíveis. Aquilo que não está enraizado, circunscrito a um espaço e que multiplica os efeitos num acto de despossessão e despojamento – a tarefa do pintor é, então, reelaborar o caos sem o extinguir. Pintar o efémero, a passagem, a beleza da fragilidade do mundo.

A transposição (em primeiro lugar, de um espaço tridimensional para uma superfície – o suporte do pintor) das “coisas reais” para a pintura, implica uma fixação de imagens – mas, através da sugestão e da indefinição de traços ou manchas, gera-se movimento, não no sentido da orientação e da direcção (locomoção de corpos constituídos, autónomos), mas no sentido da relação da profundidade, da pulsação, da irradiação ou da contenção. Isto leva-nos ao sentimento das coisas invisíveis... ¹⁹²

¹⁹¹ Le Bot, Marc, “La muerte del arte”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 137: “[...] la inscripción de los movimientos y sobresaltos del cuerpo del pintor sobre la superficie pintada, que no es la misma montaña sino su simulacro estereotipado, sino un cuerpo material, soporte cubierto de huellas, producido como cuerpo erótico por el trabajo del pintor.”

¹⁹² EP, p. 72: “l’artiste nous suggère les qualités des choses qui ne sont point visibles, qu’il nous fasse sentir la fraîcheur du matin, la fluidité de l’eau, la dureté du roc, la fermeté du sol.”;

Hugh Honour, *Romanticism*, London, col. Style & civilisation, Penguin Books, 1981, pp. 97/98: “Earth and vegetation, the conventional material of landscape, have decreasing importance in Turner’s work. Everything

4.2. Paisagem como construção

Compor a diversidade

A paisagem pictórica de João Queiroz é uma paisagem desestabilizada por agentes activos, por forças plásticas (gestos certos, espaços em movimento) que reproduzem diferentemente (não há uma preocupação de fidelidade à referência natureza) as forças naturais, os elementos em tensão: “Numa tomada de vista o que acontece é que está tudo perante nós, não temos intervenção nenhuma sobre o que estamos a ver. A minha posição é inversa: sou eu que vou construir o objecto” (S:222). Estabelece, portanto, uma relação dinâmica com a natureza, mas sem se vincular ao lugar¹⁹³. Ou seja, não reproduz, nas suas pinturas, nenhum lugar reconhecível¹⁹⁴ mas sim as suas múltiplas experiências de captação através da representação de formas da natureza¹⁹⁵ e referências diversas, compondo-as¹⁹⁶.

O criador é o próprio artista¹⁹⁷. É esta a liberdade do artista: elaborar determinados “materiais” (as referências são várias) e apresentá-los de uma maneira inovadora, singular.

becomes transmuted into light and water”; p. 100: “as Lawrence Gowing as remarked, “no single touch of paint corresponded to any specific object; the equivalence was between the whole configuration and the total subject”, and the transformation it achieved seems like the return to a primal flux which denies the separate identity of things”. Contemplation of the enigma of light and colour seems to have drawn Turner to a kind of Neo-Platonic philosophy of life (...)”.

¹⁹³ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 15: “O modo como a paisagem se pode constituir na distância, evitando assim a identificação com algo exterior [...]”.

¹⁹⁴ AaVv, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 40: [Aqui Queiroz difere de Cézanne]: “Nunca conseguiu pintar nada sem o tema à vista. Tinha isto em comum com os seus amigos Impressionistas”.

¹⁹⁵ Roger, Alain, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.ª Dr.ª Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 154: “Eu rasuro a matéria viva”, escrevia Valéry: trata-se, em primeiro lugar, de rasurar a natureza, de desnaturá-la para melhor a dominar e nos tornarmos, pelo processo artístico e o progresso científico, “em mestres e possuidores da natureza.”

¹⁹⁶ Delfim Sardo, *João Queiroz, pintura*, António Henriques Galeria de Arte Contemporânea, Viseu, 2003, p. 6: “Queiroz [...] não cita, não refere, não se apropria – interpreta, isto é, parte de uma imagem, frequentemente pictórica, e pinta-a de ouvido [...] [paisagem] perfeita como alibi para a prática de uma pintura sobre a representação e não sobre o representado [...]”.

¹⁹⁷ Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 69/70: “[...] quien no intente aprehender el mundo con las fuerzas instintivas de su naturaleza nunca llegará a

A pintura de João Queiroz não se preocupa com essências, com as “coisas em si”¹⁹⁸. As coisas existem apenas na sua exterioridade, nas suas relações e influências ao nível da superfície, enquanto aparições num mundo de fenómenos¹⁹⁹; mas, principalmente, estas aparências funcionam como dados que se podem alterar e combinar, ligados à presença de uma corporalidade²⁰⁰.

Partindo destas relações ambíguas, o artista, recorrendo sempre ao desenho (o pintor transporta usualmente um bloco para poder desenhar a qualquer momento) como método de pensamento, criador de inesperadas relações gráficas, concebe estruturas comuns, planos de visão, aglomerados ou redes de traços e de vestígios – vestígios de ramos, vestígios de rochas...

O modo como as coisas nos aparecem, acentua estas preocupações: o tufo de fumo de uma chaminé (a cidade também serve de inspiração), uma árvore que parece riscar o céu, certa inclinação de sombras, a percepção do mundo exterior a diferentes velocidades (Fig. 1, p. 20), tudo isto se equipara estabelecendo conexões ou oposições.

Exterioridade é, então, esta plenitude desordenada do mundo, que o pintor, atento aos pormenores e situações, como um “caçador de motivos”, detecta e imbrica na construção da obra²⁰¹. Portanto, a construção da obra parte do exterior para o interior, do

someterlo a la conciencia intelectual superior. Lo que hace artista al artista es que a su manera se eleva sobre el punto de vista de la sensación”.

¹⁹⁸ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 18: “Não existe uma dialética, mas sim uma proximidade à imediatez da sensação, de estar no mundo atento às suas manifestações”.

¹⁹⁹ Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 79: “Para el artista el mundo es solo apariencia; a él se aproxima como a un todo que aspira a reproducir como totalidad en su intuición. La esencia del mundo, que se esfuerza por apropiarse intelectualmente, descansa en la forma visible y aprehensible de las cosas”.

²⁰⁰ Faria, Óscar, AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 105: “[João Queiroz] Há um apelo à natureza exterior. Existe na minha pintura uma referência muito clara à exterioridade, mais ainda, ao outro de mim. Esse apelo, essa relação, não são possíveis sem a consideração de um campo comum [...]. Uma partilha a partir da qual a alteridade pode ser sentida e pensada. Essa comunhão passa essencialmente e primariamente pelo corpo”.

²⁰¹ Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991, p. 84/85: “En la medida en que el artista parece conocer y revelar, en cierto sentido, la naturaleza, no reconoce y revela algo que existiera con independencia de su actividad: al contrario, es su actividad la que lo produce; y por

acontecimento mundano (seja um passeio na natureza ou um passeio na cidade) para a reflexão do artista. Por outro lado, remete para a presença daquilo que é dado para fruição artística como produto acabado – a própria pintura terminada, que, enquanto experiência cultural, desafia os conhecimentos e capacidades do espectador.

A manifestação da exterioridade através da imaginação do artista, avessa a conotações simbólicas, é simplesmente uma manipulação sábia e criativa dos dados dos sentidos, um processo de invenção da obra – para além dos desenhos e de referências culturais diversas, também o ocaso tem o seu papel: “Desenho e pinto em simultâneo”²⁰².

Percepção

João Queiroz cria paisagens ou visões de paisagens. As suas pinturas assemelham-se a “pinturas de paisagem”. Esta construção pictórica, relacionada com a percepção das coisas no mundo a partir de um corpo que tem os seus próprios limites e características, é uma declarada actividade perceptiva (oposta à contemplação), gerando paisagens desabitadas, inseguras, mutantes – paisagens em formação tal como a percepção humana que, no caso da pintura, procura apreender motivações, conceitos²⁰³.

São paisagens movediças: “Na tradição oriental da pintura, não é a luz o tema principal. Não é a luz que afasta e junta as coisas, mas sim o sopro que as separa e junta e passa entre elas. Tudo é movimento que liga tudo a tudo”²⁰⁴; paisagens sem solo estável, sem qualquer apelo ao rural, ou aos caminhos e atalhos vincados no solo. O artista está no centro da natureza (o seu corpo explorador), mas é um centro móvel – como se, mais tarde, no atelier, estivesse em órbita perante tantas referências naturais (os desenhos, a memória), sem as querer fixar.

producción artística en general no puede entenderse outra cosa que la producción del mundo que se realiza en la conciencia humana y para ella, y uqe tiene en cuenta exclusivamente su aparência visible”.

²⁰² Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

²⁰³ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes ed., 1999, p. 279: “[...] ela [a percepção] não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria da causalidade, mas a cada momento como uma re-cração ou uma re-constituição do mundo”

²⁰⁴ in *Arte Ibérica*, n.º 28, Outubro de 1999, p. 30.

Porque ele pretende oferecer-nos a pintura como uma experiência nova, um jogo de forças dinâmico, exposto na superfície da tela como instante (não o fim) de um processo: “Imagino uma experiência, não imagino um resultado. E é esta via que garante que o meu trabalho nunca seja ilustrativo” (S:225).

A construção da obra pictórica é concebida para uma apresentação da mesma como experiência e desafio e não como “um dado”. O sistema perceptivo é confrontado com novas possibilidades de apreensão de um certo “estado de coisas”²⁰⁵, que é precisamente uma desordem da representação, que surge como acontecimento. Temos de considerar aqui a suspensão e prolongamento das aparências, sempre indeterminadas e ambíguas, impressa por uma consciência da duração, do factor tempo que funciona como vertigem entre os espaços. Nos intervalos (entre planos, entre formas) constitui-se a ameaça da demora e da temporalidade, antes que tudo se feche sobre si, antes que a pintura seja um aglomerado de formas ou um ponto cego²⁰⁶.

Obra como presença

A obra deve ser provocatória e trazer consigo a novidade que é a sua própria apresentação como presença. A presença tende para o ser, interfere, suscita dúvidas, apreensões, questões, mas também nos constitui (a nós, espectadores) enquanto presenças singulares e receptivas a este trânsito mútuo.

Na verdade, o espírito do artista expressa-se através da obra. A obra é o seu legado. Mas, conscientemente, o que quis Queiroz expressar com estas pinturas? O próprio espanto? ... Recordemos que elas não são um projecto bem definido, vão acontecendo, com as respectivas recorrências lexicais e eventuais desvios inesperados, que fazem parte de um processo artístico de descoberta.

Não existe uma assunção da profundidade (enquanto distância percorrida pacificamente de um ponto no espaço para outro...), mas sim de proximidade e de afastamento, principalmente pelo efeito de vibrações coloridas, mas também pelos gestos (curtos ou largos) impressos na tela.

²⁰⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Tratado lógico-filosófico, Investigações filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 30: “[...] 2.01. O estado de coisas é uma conexão entre objectos (coisas)”.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 31: “2.013. Cada coisa está como que num espaço de possíveis estados de coisas. Posso pensar neste espaço como vazio, mas não posso pensar a coisa sem o espaço”.

Até o formato contribui para esse instante recombinação: “[...] quase nunca faço desenhos em papéis normalizados. O formato determina imediatamente uma tensão, estabelece um ponto de partida. De resto não tomo *a priori* muitas decisões [...]” (S:227).

Organização corporal do espaço

“A escrita enunciava um outro problema, que ainda hoje permanece: a relação entre a linguagem e o corpo. [...] Essas metáforas têm muito a ver com o nosso corpo. Por exemplo, o que é cima é bom, o que é baixo é mau; o que é esquerdo é contrário ao que é direito; o que está à frente é futuro, o que fica nas costas é passado. Tudo isto está ligado a uma organização corporal do espaço e tem toda a influência no modo como construímos a linguagem. Esta relação entre a linguagem, o corpo e o mundo [...] é através dela que eu chego ao tema da paisagem, e não o inverso” (S:217). É de referir aqui a noção de espaço espacializante, espaço do sujeito, do seu corpo móvel, criativo e em progressão, reelaboração do espaço espacializado e estável, conhecido, habitual²⁰⁷. O que é esta organização corporal do espaço? O artista já não é um mero contemplador (prevalecendo a visão cómoda), mas um operador²⁰⁸ (prevalecendo o corpo e a visão incómoda), um caçador de fenómenos e de motivos (que se “estabilizam” num gesto, se fixam na matéria, a tinta).

Artista como constructor

O artista atento ultrapassa o tema (da paisagem), liberta-se do contexto natural e assume uma atitude relectora e constructora – elege apenas os efeitos que lhe interessam

²⁰⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes ed., 1999, p. 328: “[...] ou então eu reflito [sobre o espaço] [...], penso atualmente as relações que estão sobre essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as traça e as suporta, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante. No primeiro caso, meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, a direita e a esquerda, o próximo e o distante podem aparecer-me como uma multiplicidade irreduzível; no segundo caso, descubro uma capacidade única e indivisível de traçar o espaço. No primeiro caso, lido com o espaço físico [...]; no segundo, lido com o espaço geométrico cujas dimensões são substituíveis, tenho a espacialidade homogênea e isotrópica, posso pelo menos pensar uma mudança de lugar que não modificaria em nada o móvel, e por conseguinte uma pura *posição*, distinta da *situação* do objeto em seu contexto concreto”.

²⁰⁸ Delfim Sardo, *A visão em apneia*, Babel, Lisboa, 2011, p. 160: “A pintura de João Queiroz veio a transformar-se (e creio que por via dessa longa e aturada prática de desenho) numa prática sobre a representação”.

reproduzir. Tal como conta Paulhan, acerca do pintor Corot: “Oh! Diz Corot, aquilo que eu pinto não está aqui, é outro lugar. Mas é desejável tomar completamente, em flagrante delito, algum elemento que lhe agrada, talvez um efeito de bruma ou de luz²⁰⁹”.

O invisível está sempre latente na pintura de João Queiroz. Porque é o invisível que tem o poder de transformação (o visível, aquilo que supomos apreender está sempre em mudança, é impulsionado pelas forças invisíveis). Mas o que é este invisível?... São também, sem dúvida, as referências (culturais e outras), os desenhos, o *work in progress*: todo o trabalho anterior à obra terminada, as camadas, os gestos sobrepostos. O perigo dos “clichés”²¹⁰.

Imaginação

A interpretação da paisagem pelo autor passa pela imaginação. Como afirma: “[...] para a arte a imaginação é uma temática fundamental. [...] A imaginação não é só associativa, pode também ser produtiva. A primeira é aquela que encontramos no surrealismo [...]. A imaginação produtiva é aquela que acontece antes da imagem e que produz algo que tu não poderias imaginar à partida. Ou seja, é algo que acontece ao nível da estrutura [...]” (S:8) e mais adiante: “É a diferença entre pensares “vou imaginar uma imagem”, ou pensares “vou imaginar como é que vou ver” [...]. Imagino uma experiência, não imagino um resultado. E esta é a via que garante que o meu trabalho nunca seja ilustrativo” (S:225). A imaginação produtiva aproxima-se do conceito de instalação, do campo visual como experiência particular, registo de indícios. Também Paulhan: “A natureza enriquece-se às vezes e exalta-se reflectindo o espírito humano, harmonizando-se com ele [...]”²¹¹.

²⁰⁹ EP, p. 11: “Oh! Dit Corot, ce que je peins n’est pas ici, c’est un autre endroit. Mais il désirait prendre sur le fait, en flagrant délit, quelque élément qui lui plaisait, peut-être un effet de brume ou de lumière”.

²¹⁰ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 152: “Existem clichés psíquicos, tal como existem clichés físicos, percepções já feitas, recordações, fantasmas. Em tudo isto há uma experiência muito importante para o pintor: antes do começo do trabalho, a tela já está ocupada por toda uma categoria de coisas a que podemos chamar «clichés». É dramático.”

²¹¹ EP, p. 12: “La nature s’enrichit parfois et s’exalte en reflétant l’esprit humain, en s’harmonisant avec lui [...]”.

Importante para o artista é de facto a natureza (ou a paisagem) e a questão da sua representação: [1997 residência artística no Feital, Beira Alta] “Percebi que a minha presença na paisagem possibilitaria que os temas que eu estava a tratar se concentrassem na relação entre a paisagem e a sua representação” (S:220). Trata-se de um jogo (A obra “Ecrã no Peito”), de uma recolha de registos “feito ao longo de um simples caminho de vacas”²¹². Projecção do corpo na paisagem e da paisagem no corpo, não como projecto romântico, de deslumbramento, mas como registo de indícios, vestígios, marcas, pinceladas, numa gestualidade formativa²¹³. Ou: “[...] esse prazer [...] não tanto pela presença da natureza, mas pela sua representação, ou pelo seu regresso após uma ausência prolongada²¹⁴” (trad. tbv).

Poderemos afirmar que são as convenções (por exemplo, a recorrência de técnicas ou de temas) que nos levam a identificar uma obra como pertencente a um determinado artista. O universo do artista. Neste sentido, a arte é construção (palavra cara a João Queiroz), criação de valor, de um autor: “Para exprimir a natureza, convém que o artista, num certo sentido, falsifique e faça batota. Convém que minta, convém que crie convenções e que nos faça aceitá-las²¹⁵”. Construção de um mundo, mas também construção de uma visão, de uma obra.

Composição

Nestas pinturas de grandes dimensões, espelha-se também uma arquitectura, em que, apesar de uma aparente desordem, tudo parece estar apoiado em tudo, por efeitos de composição. Existe uma estruturação do espaço (do campo visual)²¹⁶.

²¹² Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

²¹³ Serrão, Adriana Veríssimo, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 15: “[...] a paisagem não é uma mera projecção afectiva sobre o exterior, mas, inversamente, um quadro pessoal em que um sujeito individual recebe, como que num écran, o mundo que sobre ele se projecta”.

²¹⁴ EP, p. 63: “[...] ce plaisir [...] non point par la presence de la nature, mas par sa représentation, ou par son retour après une absence prolongée”.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 74: « Pour rendre la nature, il faut que l'artiste, en un sens, truque et triche. Il faut qu'il mente, il faut qu'il crée des conventions et qu'il nous les fasse accepter”.

²¹⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes ed., 1999, p. 328: “O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das

O pintor moderno, não sendo fiel ao que se apresenta à sua frente num dado contexto natural (e João Queiroz não é nem de longe nem de perto um pintor naturalista que procura ser fiel ao motivo), tem toda a liberdade de escolha, de alterar ou suprimir certos elementos e, acima de tudo, de misturar referências, de cruzar referências – sejam motivos naturais, motivo de autor ou simplesmente imagens ou desenhos que lhe interessam.

A inexactidão voluntária²¹⁷ é de facto uma fuga à preocupação pela imitação, e o caminho para o estabelecimento de uma linguagem própria – as escolhas, aquilo que o pintor quer realçar em detrimento do que quer atenuar, eliminar ou relacionar através de analogias²¹⁸ e de um certo sentido de “jogo”, num determinado universo natural e/ou cultural.

4.3. Paisagem e artifício

Regresso à natureza

Apesar da época difícil e de descrença em que vivemos, esta pintura não pretende convocar um regresso à natureza, nos termos que refere Paulhan: “Existem razões para que as épocas de crise e de dissolução, as épocas onde os poderes organizados se tornam opressores e não são mais amados, e não inspiram mais confiança, se desenvolva o facto do «regresso à natureza».”²¹⁹. Existe um distanciamento do homem face à natureza, já que o homem deixou de viver em comunhão com a natureza. A vivência da natureza é um parêntesis, tal como a contemplação de uma pintura. As coisas vivem isoladas,

coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um carácter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões”.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 2: “[...] volontiers à l’artiste – surtout au peintre de paysages – certains libertes d’inexactitude.”

²¹⁸ Hepburn, Ronald, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.253: “Por exemplo: ao vermos a lua cheia a erguer-se por detrás dos ramos em silhueta das árvores de inverno, poderemos julgar que é a cena mais bela se pensarmos na lua como um simples disco raso e prateado, a uma distância não maior do que as árvores na linha do horizonte. Porque haveria de ser essa fruição estragada por alguém dizendo que nos devemos aperceber da forma, tamanho e distância reais da lua?”.

²¹⁹ EP, pp. 51/52: “Il y a des raisons pour que les époques de crise et de dissolution, les époques où les pouvoirs organisés restent oppresseurs et ne sont plus aimés, et n’inspirent plus la confiance, voient se développer le fait du «retour à la nature»”.

independentes. O artificial contamina o natural²²⁰. Obviamente, Queiroz tem o seu estilo próprio – as suas “paisagens” parecem paisagens primordiais, leves, inacessíveis num mundo natural ocupado pelo homem²²¹.

Paisagens sem percursos

Estas paisagens em formação, que no entanto, me parecem pacíficas, têm, apesar de tudo, algo de inumano. São paisagens sem percursos. Surgem mais como factos distantes, impulsionados por uma vontade singular (o próprio autor), não controlados pelo espectador – apenas a relação corporal, o sistema perceptivo proposto, o “envolvimento” a um nível perceptivo²²². Mesmos que eles existissem, nós não desejaríamos “estar” nestes lugares²²³. São espaços em desequilíbrio, sem espessura, exprimem uma profundidade sem fundura, como se os “intervalos” e os “espaços entre” fossem abismos. Neste sentido (onde o corpo não se pode enraizar), são espaços irreais e estranhos²²⁴. Mas quase confortáveis,

²²⁰ Grimaldi, Nicolas, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 140: “Fica pois doravante bem claro que a natureza só nos parece estética quando não nos parece completamente natural [...]. Tal como os mundos que a pintura nos desvenda [...] a bela natureza expõe paisagens que podemos contemplar mas não habitar. Desde logo, tudo o que numa paisagem nos convida à conquista, à aquisição, à apropriação, à predação, à exploração, afasta-nos de percebê-la esteticamente e de experimentar a sua beleza”.

²²¹ *Ibidem*, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 147: “[...] tal como as obras de arte, as paisagens têm um estilo. É a terceira característica comum entre elas. Mas enquanto as obras só têm novidade devido ao seu estilo, as paisagens apenas têm estilo parecendo reproduzir o das obras”.

²²² Lyotard, Jean-François, *O inumano*, Col. Margens, Ed. Estampa, Lisboa, 1989, p. 25: “O «reconhecimento perceptivo» não satisfaz nunca a exigência lógica da descrição completa. Esta é a experiência, a subtilidade, a incerteza, a fé no inesgotável sensível”.

²²³ Faria, Óscar, (entrevista conduzida por Óscar Faria), AaVv, *João Queiroz, obras sobre papel*, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 104: “Quero que a paisagem se concretize ao ponto de ser inabitável, que a imaginação tenha dificuldade em projectar-se para além da consciência da espessura da superfície do quadro. Uma carne viva no acto de ver que se vai descobrindo como impenetrável. É mais interessante para mim o movimento inverso, que a paisagem tente habitar o espectador.”

²²⁴ Grimaldi, Nicolas, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 144/145: [Rilke, embora referindo-se à paisagem natural] “Admitamo-lo: a paisagem é algo de estranho para nós [...]. A nós com um homem morto não se está tão vulnerável como a nós com as árvores. [...] uma vida que não é a nossa vida [...] celebra a sua festa, a que assistimos com uma certa confusão como convidados que falam outra língua.

inofensivos, porque emoldurados, retidos na sua beleza e força expressiva. Daqui, decorrente da sensação de distanciamento face à obra de arte e face à suposta unidade que transmite a sensação de uma paisagem natural, a possibilidade de contemplarmos. A auto-suficiência, tanto da obra de arte, como de uma paisagem natural²²⁵.

O inumano, para além do carácter vago dos fenómenos e do carácter efémero dos acontecimentos, que produz um espaço não fiável, é não sabermos o resultado final destas metamorfoses, senão o que o próprio percurso artístico do artista nos vai indicando. Como afirma Paulhan: “Aquilo que se aproxima sobretudo dos modernos, é sem dúvida o culto de uma natureza estranha à sociedade humana, uma natureza infinita, grandiosa e formidável, e a admiração dos «horrores sublimes»²²⁶”.

A natureza surge como meio de fuga. E a arte enquanto “elaboração” dessa fuga: “Toda a arte nasce de tendências às vezes poderosas que a realidade não satisfaz. E parece que a arte, que toma por assunto a natureza e apenas a natureza, seja devido particularmente à colisão das tendências individuais com as tendências sociais.”²²⁷.

Paisagem e sociedade

A paisagem de João Queiroz não é (do ponto de vista do espectador que se projecta na obra) um espaço de lazer nem de descompressão da vida social, como afirma Paulhan: “[...] o mesmo homem empregara o seu lazer tanto no campo como no teatro. No fundo, este amor da natureza, aquilo que sentem ou que recomendam os demais civilizados, é

[...]. Que [...] se revele a estranheza da natureza, e imediatamente nos sentimos perante ela como nos sentimos quando estamos perante os mundos que a arte nos desvenda: nesta intransponível distância de um mundo que apenas podemos contemplar, uma experiência estética é então possível”.

²²⁵ *Ibidem*, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 146: “Ora, entre todos os objectos naturais, só a paisagem tem o privilégio de ser assim percebida sem relação a nada que lhe seja exterior, sem limite e sem cercania, como a totalidade englobante de um mundo. Esta é a segunda característica comum de uma paisagem com uma obra de arte”

²²⁶ EP, p. 54: Ce qui appartient surtout aux modernes, c’est sans doute le culte d’une nature étrangère à la société humaine, d’une nature infinie, grandiose et formidable, et l’admiration des «horreurs sublimes”

²²⁷ *Ibidem*, p. 58 : « Toute forme de l’art naît de tendances quelquefois puissantes que la réalité ne satisfait pas. Et il semble que l’art, qui prend pour object la nature et souvent la nature, soit dû particulièrement au heurt des tendances individuelles et des tendances sociales”.

apenas um amor pelo artificial²²⁸”. Isto é uma descrição da paisagem como pretexto, encarada por muitos como simples distração das obrigações sociais. Contrariamente a estas intenções, que encaram a natureza como espaço do estar, as paisagens pintadas por Queiroz desafiam, confrontam, são instáveis e pouco cómodas. Previligiam a desordem. Depois de um campo sensorial dinâmico que extravasa, sinto que este espaço pictórico não refere lugar nenhum, que o meu corpo teria dificuldade em “apoiar-se” neste espaço instável. Corpo sempre em projecto, aqui em busca de extensões, que tenta acima de tudo perceber procedimentos artísticos²²⁹ e não locais no espaço da tela onde se possa situar²³⁰.

Estas pinturas não são um espaço do estar, nem um espaço do ser para seres humanos. Esta exteriorização das superfícies que se propagam, das manchas coloridas, que não pertencem a nenhuma forma e que parecem livres, impressionantes como a beleza de um crepúsculo.

Simulacro

Estas pinturas de João Queiroz surgem como simulacros da paisagem²³¹, também porque têm o carácter de registos; tal como réplicas de um terramoto, parecem fotografias

²²⁸ *Ibidem*, p. 48 : « [...] le même homme emploiera ses loisirs tantôt à la campagne et tantôt au théâtre. Au fond, cet amour de la nature, celui que sentent ou que prêchent les trop civilisés, est souvent un amour de l'artificiel”.

²²⁹ Simmel, Georg, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.46: “[...] arte enquanto arte não pode porvir senão da dinâmica artística.”

²³⁰ Corajoud, Michel, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 223/224: “As imagens desrealizam o mundo e, progressivamente, substituem-no. Ora, as paisagens contemporâneas organizam-se segundo o modo da imagem e da mensagem, são unívocas. Os elementos que as constituem, não tendo ancoragem na espessura concreta do sítio, já não se adicionam no espaço, mas opõem-se aos vazios no tumulto da sua dissonância. Eis aí o que parece novo! As paisagens contemporâneas entram com dificuldade no meu campo de percepção, como se não possuísse em mim a montagem tipo que me permite articular e assumir a minha percepção! Tenho de prolongar o meu corpo com próteses de todo o tipo”.

²³¹ *Ibidem*, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 216: “Numa paisagem, a unidade das partes, a sua forma, vale menos que o seu extravasamento; não existem contornos francos, cada superfície treme e organiza-se de tal maneira que abre essencialmente para o exterior”.

de um gráfico sísmico, uma montagem²³² de abalos. Estas manchas coloridas serão redes sobrepostas como numa produção gráfica? Geram um espaço multidimensional, frágil e aéreo. Insegurança latente, onde não se podem criar raízes. É antes um espaço que desafia o corpo e a percepção, espécie de planeta estranho ainda mensurável, usando o corpo humano (e as suas diversas relações de proporção) como objecto de medição e de reposicionamento. Haverá algo de primitivo na sua impressão de mutação constante?... Ou será a inteligência divina (aliada à arte humana) a irromper como força imparável?... Sem querermos complicar, com hipóteses metafísicas (que, na verdade, são também possíveis interpretações), creio tratar-se genuinamente da arte da pintura. Imposição de um sistema artístico que parte da multiplicidade e da combinação da multiplicidade.

Paulhan, numa nota importante da sua *Estética*, refere um tipo de prazer concreto da arte: o prazer da representação²³³. Associamos, este tipo de prazer, ao prazer que o artista tem de construir uma obra excepcional, ao processo que termina com a obra final; mas também podemos referir o prazer que o espectador tem em decifrar, por exemplo, a estrutura compositiva de uma obra.

Representação de algo, reconhecível ou não, é sempre um simulacro de qualquer coisa, de um “outro”²³⁴. Mas representar é criar, criar um objecto único.

John Constable (1776-1837), um dos primeiros pintores a assumir a pintura de paisagem no início do séc. XIX, afirmou o seguinte em favor da autonomia da pintura em relação ao motivo: “A pintura é uma ciência, e deve ser entendida como uma investigação

²³² *Ibidem*, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 218: “A paisagem não é redutível às aparências e, sem dúvida, reina entre as coisas como princípio de pululação e como potência de enrelaçamento”.

²³³ EP, p. 43: “[...] ce plaisir [...] est qui est causé, non point par la présence de la nature, mais par sa représentation, ou par son retour après une absence prolongée”.

²³⁴ Didi-Huberman, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, col. Imago, Dafne Ed., Porto, 2011, p. 10: “[...] obcecante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, por que razão uma outra coisa nos olha sempre, impondo um *em*, um *dentro*? «Porquê em?» interroga-se Joyce.”

às leis da natureza²³⁵” e “A arte agrada por recordar não por enganar [...]. Arte substitui a natureza: a pintura é independente da cena que representa.²³⁶”.

A paisagem natural como impressão e a paisagem artística como construção. Leveza e solidez. Conjunto (natural) e síntese²³⁷ (artística): “[...] sobra qualquer coisa que a análise não nos pode explicar, que é a própria síntese²³⁸”. Encaremos, então, a paisagem como artifício.

Artifício

Estas “paisagens” parecem artificiais. O que é artificial nestas pinturas? Antes de mais, o facto de serem representações, pinturas concebidas e produzidas pelo homem. Ao contrário das coisas naturais, que variam com as estações, uma pintura muda de modo imperceptível ao olho humano, as tintas detioram-se com a passagem do tempo; ou as pinturas desaparecem – por exemplo, muitas obras de arte sucumbiram nos bombardeamentos da 2.^a Guerra Mundial.

As pinturas de paisagem (como todas as obras de pintura) são portáteis, as paisagens “reais” não. Face a alterações no meio natural, podem desaparecer, podem ficar descaracterizadas e irreconhecíveis, mas o “lugar” onde outrora existiam persiste. O “lugar”, a base, o solo.

A pintura é artificial pela concepção, não só por serem utilizados materiais manipulados pelo homem (apesar da origem natural), mas e em geral, por o homem actual representar cultura, conhecimentos variados, por oposição à natureza, que é a-cultural e independente das sociedades humanas, no sentido em que existe uma cisão²³⁹; a natureza

²³⁵ Honour, Hugh, *Romanticism*, col. Style & Civilisation, Penguin Books, London, 1981, pp. 64/65: “[...] Constable’s remark: ‘Painting is a science, and should be pursued as an enquiry into the laws of nature’.

²³⁶ *Ibidem*, p. 93/94: “‘The art pleases by reminding, not by deceiving,’ he [John Constable] remarked [...]. Art was no substitute for nature: the painting was independent of the scene it represented”.

²³⁷ Faure, Élie, AaVv, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012, p. 41: “Era um pintor puro a quem os factos não interessavam e que só captava no mundo algumas generalidades, organizando-as em seu proveito e de acordo com implacáveis harmonias. Nunca houve quem aceitasse com tão completa indiferença toda a vida visível, para a transportar com tão sóbrio esplendor até à vida do espírito.”

²³⁸ EP, p. 91: “[...] il reste bien souvent quelque chose que l’analyse ne peut nous expliquer, et c’est la synthèse même”.

²³⁹ Veríssimo Serrão, Adriana, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 39: “As épocas antiga e

não precisa do homem para se desenvolver – as zonas mais puras e ricas de espécimes do planeta são zonas (felizmente, a maioria consideradas zonas protegidas) onde o homem não exerceu a sua tirania exploradora dos recursos naturais. Portanto, desde logo o autor, o artista, o homem cultural, pode usar a natureza (a paisagem, que é uma espécie de sublimação²⁴⁰ da natureza – e daqui também o carácter vago da paisagem...) a seu bel-prazer, como apenas mais uma fonte de trabalho e de inspiração. E assim, a paisagem pode ser representada isoladamente, indeterminadamente, enquanto abstracção da natureza²⁴¹, deixando ao pintor toda a liberdade de uma prática sobre uma manifestação do ser que é sem conceito²⁴².

Orgânico

Estas pinturas não expressam (nem aproximadamente, como, por exemplo, os pintores Naturalistas que tinham uma intenção de fidelidade ao motivo natural) formas ou contextos orgânicos, naturais. Podemos aqui notar uma aproximação à pintura de Caspar David Friedrich, em que nos surgem paisagens grandiosas, sublimes, embelezadas e idealizadas no atelier do artista, também sem referências orgânicas, ou de ciclos de crescimento – apenas visões de horizontes, abismos, ruínas. A eminente vertigem, em Queiroz mais subtil, menos programática, é algo comum a ambos. Como já referimos

medieval, porque pensavam e celebravam a totalidade natural, desconheciam a noção de paisagem; o homem moderno, pelo contrário, vê já a natureza seccionada em partes e nesse mesmo acto de separação subtrai-se a si mesmo dela como um ser dotado de autonomia. Esta dupla cisão – que representa, para Simmel, a tragédia da cultura moderna [...]”.

²⁴⁰ Hennrich, Dirk-Michael, “A Paisagem entre Física e Metafísica” in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, pp. 66/67: “Esta peculiaridade da paisagem, aquilo que torna a natureza contemplada em paisagem, é caracterizada por Simmel como uma *Enthobenheit*, traduzível como *sublimação*, que ele designa, conforme uma certa tradição estética do séc. XIX como *Stimmung* (disposição). A *disposição* (ou tonalidade ou *afinação*)”.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 70: “Paisagens são sempre abstracções da natureza que aspiram a uma disposição e transportam um teor *metafísico*”.

²⁴² Serrão, Adriana Veríssimo, “Paisagem, Permanência e Instabilidade em Movimenti di un tempo impossibile” in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, p. 106: “Nem pura natureza, nem produto da cultura, pode [a paisagem] ser contemplada e vivida, descrita e interpretada mas nunca verdadeiramente conhecida. A filosofia da paisagem captou bem a complexidade desta manifestação do Ser, que apela a um pensamento das ideias e não dos conceitos, e entra, para usar uma expressão kantiana, na esfera do que é *sem conceito*”.

anteriormente, várias referências se colocam em jogo (jogo perceptivo), inclusive paisagens naturais, nomeadamente léxicos de registos do natural, espécie de marcas gráficas (“O Ecrã no Peito”) reutilizáveis em pinturas posteriores. Adivinham-se procedimentos pictóricos independentes de qualquer motivo existente, meramente artísticos.

O que é natural nestas pinturas? Apenas a aproximação através da sensação ao conceito de paisagem. Experimentamos que estamos diante de “paisagens”. Sentimos que fazemos parte de um devir²⁴³.

Figura humana

A figura humana está ausente e desde logo se perde a noção tradicional de escala; ou melhor, a escala é dada pela relação directa destas telas rectangulares com o observador.

Para além do conceito serial, a vinculação a um espaço concreto (Pavilhão Branco do Museu da Cidade e o jardim circundante), com carácter de “encomenda”, faz destas pinturas um acontecimento no espaço de tempo em que estiveram expostas. Funcionaram também enquanto instalação. Será possível serem expostas noutro local, sem perderem essa subtil envolvimento? Queiroz admite que sim²⁴⁴.

Tempo

Paisagens artificiais, porque o corpo não cabe nelas, não se imagina fisicamente nelas. Não vemos caminhos, nem pontes, nem geografias sólidas, bem definidas. Não há pontos de apoio, tudo se dissipa, tudo são passagens para além dos mapas, sem princípio nem fim. O tempo parece estar suspenso – impossível imaginar um corpo perecível neste espaço sensorial sem tempo. Como afirma Deleuze e Guattari: «As sensações [ou seja os] perceptos e [os] afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem todo o vivido».²⁴⁵

²⁴³ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, pp. 79/80: “ [...] é o estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo, eu devesho na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra”.

²⁴⁴ Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

²⁴⁵ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 14.

Serão de certo modo, paisagens encenadas? São construídas, obedecem a um modo de actuação racional.

O próprio conceito de paisagem não define uma entidade natural catalogável, mas sim um efeito de conjunto no qual participa o espírito humano que a contempla ou percorre (caminhar na natureza implica o uso de todos os sentidos). Será a paisagem apenas para ser contemplada privilegiando o sentido da visão? Cremos que sim; mas sabemos que aquilo que vemos, “esta paisagem”, é constituída por elementos naturais que podem ser enfrentados, contornados²⁴⁶. Este facto confere espessura a “esta paisagem” concreta que tenho diante de mim. No sentido em que é constituída por presenças naturais, não meras coisas, mas seres vivos que dão pela nossa presença. Ou então, é o medo primordial de quem se sente observado para afirmar a sua presença.

Emancipação da natureza

Estas pinturas de João Queiroz parecem representar uma emancipação da natureza (o inexistente, o que está quase a aparecer ou quase a desaparecer) através da paisagem (o existente, os efeitos, aquilo que é provocado por diferentes meios, até pelo desastre). Não criam sentimentos de adversidade, pois transmitem harmonias cromáticas delicadas (Fig. 5, p. 20), ou simplesmente harmonias monocromáticas vigorosas (Fig. 4, p. 20). Queiroz assume a coragem em pintar uma tela só com verdes – cor que não é querida aos críticos de arte e não liga com os sofás dos burgueses...²⁴⁷

Instabilidade perceptiva

A instabilidade perceptiva é principalmente gerada por formas que querem “ser” (conhecidas, nomeadas) e pelo carácter reticular de conjuntos de aparências – podemos verificar estas características nos desenhos a carvão de “O Ecrã no peito”, que poderiam ser sobrepostos como acetatos configurando novas composições. Não recorre à

²⁴⁶ Simmel, Georg, AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, Lisboa, coord. Prof.^a Dr.^a Adriana Veríssimo Serrão, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 47: “Elementos da paisagem pode o nosso olhar co-apreender ora neste ora naquele agrupamento, deslocar diversamente entre eles as acentuações, fazer variar o centro e os limites.”

²⁴⁷ Depoimento de João Queiroz em entrevista realizada no dia 18 de Fevereiro de 2014 no bar da Cinemateca Portuguesa.

perspectiva, mas secciona as formas no espaço²⁴⁸. Ao seccionar, valoriza também a superfície plana²⁴⁹, o táctil, a pele.

Paisagem pintada e “paisagem natural”

Já que, na verdade, nada é natural na pintura, “o que é que parece natural” nesta série de pinturas? Sentimos ainda nelas a força da gravidade, o que está em baixo e o que está em cima. Mas nada está enraizado. A paisagem é constituída por aparências que vibram e flutuam.

As paisagens “reais” também são vagas em termos visuais, mas nós, de alguma maneira, enquanto seres sensíveis e perecíveis, fazemos parte da natureza (que é uma espécie de microcosmos da paisagem, perdendo destaque cada elemento natural com as suas características particulares para, em conjunto formarem a paisagem, onde tudo se desvanece) e mais do que na relação com uma obra de arte (sempre condicionada por questões culturais e históricas), podemos intervir na natureza envolvendo todos os sentidos.

Também nesta série de paisagens pintadas, como na contemplação visual de uma paisagem “real”, onde nos encontramos, sentimos essa pulsão das aparências. Mas na pintura, não intervimos directamente. Somos espectadores e a obra procura convidar-nos a interpretá-la. Portanto, enquanto na paisagem natural, estamos presentes e com mais sentidos despertados, na contemplação de uma obra de pintura, a visão prevalece (poderíamos acrescentar a tactilidade da visão, descortinando pinceladas, marcas, desvios...).

Creio que é diferente estar presente perante a paisagem com o “olhar de artista” ou por ocasional deambulação, sem outro objectivo que não seja desfrutar em consonância com a natureza, das energias vitais e da beleza indiferente das coisas naturais. Esta noção de “beleza indiferente”, prende-se, não só com o facto de o meio natural se desenvolver, à

²⁴⁸ Sardo, Delfim, S, p. 29: “A propósito desta exposição [Articulação e Pele, Porta 33, 2000], Doris von Drathen, crítica de arte alemã, escreve: “Queiroz não confia no olho nu e desconfia dos padrões convencionais da referência visual e das suas habituais classificações. Em vez da perspectiva do ponto de fuga ou do ponto de vista, escolhe a secção.”

²⁴⁹ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, lógica da sensação*, Trad. José Miranda Justo Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 203: “ [de acordo com Alois Riegl e seguindo a organização egípcia da imagem] É uma visão frontal e aproximada que assume esta função háptica, já que a forma e o fundo se encontram num mesmo plano da superfície, igualmente próximas uma da outra e de nós mesmos”.

revelia do homem, sem obedecer a nenhum critério claro, mas também pelo facto de o criador ser desconhecido e não puder justificar a sua “obra”.

O artista (em concreto, João Queiroz, na elaboração de “O Ecrã no Peito”) busca e cria formas, relações... orienta-se intencionalmente, tentando recolher “material” e pensá-lo e/ou concebê-lo (muitas vezes *in situ*) plasticamente, aplicado à pintura. Ou seja, a atenção do artista e a experiência que tem do mundo (e do meio natural) está de certo modo, quando assim tenciona, virada para a efectivação dos seus programas e práticas artísticas.

Na obra, na paisagem pintada, adivinham-se indícios desses contactos com o meio natural, mas manipulados, alterados, misturados com outros possíveis.

Os indícios da paisagem natural nestas pinturas são enviesados, uma miragem – ao imaginarmos que estamos a tocar nas coisas, trespassamo-las, elas escapam-nos, plenas de ilusão.

Nestas pinturas, não existe ponto de vista privilegiado. O distanciamento do observador perde-se.

Conclusão

A dificuldade de definição do conceito de paisagem advém da sua pressentida unidade, que é vaga, sujeita a mutações e indeterminada. A paisagem natural é um todo sensível ao qual o corpo humano reage se constitui e imagina, através dos sentidos. Podemos particularizar o corpo do artista, que se prolonga e sonha na realização da obra, através do gesto, o gesto que, aliado ao espírito criativo cria novas figurações, novos esquemas perceptivos.

No caso das pinturas de paisagem estudadas por Paulhan, subjaz a intenção de expressar a unidade de um contexto natural através de subtis qualidades que transmitem ao espectador das obras, harmonia ou claras discordâncias.

Na arte contemporânea, unidade de elementos naturais e culturais, relacionados com as novas tecnologias, a história da pintura e realidades virtuais. Nestas duas acepções, a paisagem é, antes de qualquer análise, uma impressão conjunta, desenvolvendo-se horizontalmente como registo de uma extensão e verticalmente como ascensão, onde a terra e o céu se confundem e se influenciam.

Pintar a paisagem ou um retrato, é sempre parcial. Uma paisagem natural ou uma pessoa são realidades geralmente ambíguas e subjectivas. O carácter de acontecimento percorre-as como um sopro. Os mestres preservam o acontecimento, que é presença viva, tensão entre as coisas, metamorfose contínua.

O artista faz escolhas (em muitos pintores referidos por Paulhan, a escolha decisiva começa num determinado local ou modelo natural de inspiração). Uma paisagem pode ser um retrato a partir de um modelo (uma preocupação de imitação), mas também pode e deve recriar com os seus próprios meios (por exemplo, os meios da pintura) uma realidade autónoma, que apenas se baseou na natureza para a reformular, desconstruir e usar como recurso plástico. Neste sentido, a paisagem natural (e a diversidade que compõe a natureza) deixa de ser uma realidade que, como no Romantismo, incutia o desejo do sublime e do sagrado, formando-se como totalidade iluminada desde o “olho interior”, para se constituir como elemento de inspiração, passível de ser manipulada pelo arrojo artístico e inserida em contextos a-naturais. A noção de artifício parte desta manipulação e criação de novas realidades, que assumem o carácter fictício da obra de arte, e também como desejo de fuga de um referente explícito.

Paulhan, no seu livro, onde enumera obras e artistas de excepção, descrevendo-as, investindo a paixão do seu gosto pessoal, contribuiu para pensar a paisagem como fenómeno estético e como tema privilegiado da pintura. Principalmente, a noção de que cada artista, desenvolvendo o seu estilo, sugere as qualidades das coisas invisíveis (os efeitos), valorizando a paisagem pintada como expressão e concepção de um mundo. Apreciador da pintura de paisagem, estima a relação entre o espírito do artista e as coisas do mundo, essa troca e perda, cujo resultado é a obra que nasce do trabalho, talento e imaginação do artista. Com Paulhan a noção de paisagem pintada apenas se relaciona com a paisagem natural indirectamente, sendo esta, modelo, não a imitar, com preocupações de semelhança, mas o estímulo que despoleta a ficção, o ponto de partida para a construção da obra. A autonomia da pintura, a marca de um autor, cria novos mundos, mundos únicos que se constituem, pela qualidade artística, como objectos de estudo e análise. O autor, e o estilo do autor, determinam as características da obra. O que faz o artista é aliar a sua singularidade a uma nova maneira de conceber o mundo, um novo quadro de referências, relacionadas com as experiências e o gosto pessoal.

A relação de Queiroz com a paisagem natural é indirecta. Limita-se a compor elementos naturais através do desenho, subvertendo as suas posições habituais, misturando-os, baralhando-os. Posteriormente poderá recombina-los, alterá-los, num processo de trabalho que é um pensar através do desenho e da representação, um modo gestual de pensar, com um plano de fundo que é a ideia de paisagem.

Provocatória é tensão entre aquilo que vemos (uma paisagem? um aglomerado de árvores?), aquilo que julgamos ver (folhagem?) e aquilo que é residual (o que assoma como algo que julgamos identificar). Esta tensão ajuda a construir a paisagem como indeterminada e imprecisa. João Queiroz valoriza, precisamente, o carácter indeterminado da paisagem enquanto totalidade sensível, não delimitada. Através das suas pinturas torna a paisagem presente enquanto pintura. É essa presença da paisagem, presença estranha, instável e intensa, porque é da ordem do acontecimento e do não enraizado, que nos surpreende na sua incompletude, desordem e recusa de nomear o somente pressentido. O caos é gerado pela mistura de motivos (naturais e artificiais), mas é um caos organizado, partindo da criação de estruturas compositivas que desafiam a percepção habitual. Procede a uma desconstrução da paisagem, através dos processos artísticos, nomeadamente, a prática habitual do desenho, que serve para interrogar, para pensar directamente do cérebro para o gesto; esta prática, e a prática da pintura, funcionam como uma libertação do corpo,

a crença numa corporeidade transmissível, entre corpo, mundo e pintura. A simultaneidade, de durações, de ritmos, é um valor que este artista atribui às paisagens enquanto totalidades heterogéneas e fantasmáticas.

Por outro lado, os pormenores são trabalhados pelo pintor como realidades plásticas independentes e talvez como realidades assombradas pelo mundo exterior, que convoca o semelhante, o qual o artista procura contornar sem evitar. Isto é, Queiroz pinta o momento em que o parecido com não se assume. O momento em que tudo é indeciso, em que o mundo se confunde num estado anterior ou posterior à linguagem. Daqui, deste universo sem determinações nem determinismos, a sensação de liberdade que o espectador sente. Não há hierarquias, não há perspectiva, não há pontos de vista. É esta a libertação que estas pinturas permitem – a criação de um meio autónomo que apela a novos esquemas perceptivos, cujas ligações à realidade são processuais, não imitativas. A ideia de paisagem funciona como única conexão permanente.

Em geral, grande parte dos frequentadores de museus não perdem tempo suficiente diante de uma pintura de paisagem. Paulhan ensina-nos a fazer desse encontro um momento raro e da obra um motivo de reflexão e de paixão. No seu livro é um mediador de pendor descritivo, não só do óbvio na obra, mas também daquilo que a mesma pressupõe em termos existenciais.

Para que caminho tenderão as paisagens de João Queiroz?... O seu universo é o da ausência de hierarquias, da mistura, da construção dissimulada pela aparente espontaneidade das aparências. Até que ponto os limites do suporte serão suficientes para deter as forças em jogo, a imponente gestualidade? A tendência para a constituição de séries tem-se acentuado como modo de fuga. Como paisagens virtuais, as pinturas de Queiroz parecem não existir no espaço, não ocupam espaço físico. Queremos tocar-lhes, mas elas esfumam-se. Só através da gestualidade que produz a pincelada, indirecta, porque a mão segura no pincel, e do tratamento da superfície, cuidando de determinados pormenores que são os elementos visuais da pintura, o artista convida à corporeidade.

A descrição é evitada pelo pintor porque a sua função quase condescendente com um determinado e sempre ilusório conhecimento do mundo, transmite a segurança dos dados conhecidos, que retiram tensão e magia às obras. O carácter de acontecimento convoca novas organizações mentais, novos desafios sensoriais e perceptivos. A instabilidade gera movimento e ritmo.

Frédéric Paulhan e João Queiroz valorizam na pintura de paisagem a autenticidade da percepção, enquanto potência construtora de sentido, ou de referências. Ou seja, a paisagem pintada não pode ser uma improvável imitação do natural, mas uma recriação do artista (e do espectador), uma composição de forças invisíveis que ultrapassam a indiferença do motivo, determinadas pelas leis próprias da pintura, dependentes de uma técnica. A paisagem natural, no caso das obras que Paulhan admira, as suas particularidades únicas suscitando diferentes emoções e concepções do mundo e da existência, é um universo sensível e transmissível.

O pintor toma como tema a sua percepção de uma paisagem concreta e procura reproduzir com a sua imaginação, essa complexidade, o que nela fluí e se move, ou simplesmente, no caso de João Queiroz, por influências culturais da modernidade, a paisagem pintada é elaborada partindo da convivência da multiplicidade, numa corporeidade generalizada. A noção de artifício resulta também desta mistura de fontes, desta contaminação do artificial (a cultura) com o natural.

Tida enquanto acontecimento, confluência de elementos díspares e usando dos processos de síntese, generalização e transformação referidos por Paulhan e geralmente aceites, a pintura de paisagem organiza, através de um esquema perceptivo ligado à composição da diversidade, uma concepção do mundo.

No filósofo francês, uma *Estética da Paisagem* editada em 1913, celebrando, através dos diferentes autores e estilos, o valor da paisagem como tema pictórico; no pintor português, pinturas que sugerem paisagens inexistentes, de uma expressividade de imagens sem ligação nítida a nenhum objecto concreto, quase etérea. João Queiroz nesta série de pinturas, valoriza planos sensoriais expressos através da cor (vibração cor-luz) e de uma aproximação à superfície da tela que surge como pele, não só num sentido epidérmico – no caso das obras em estudo, não tanto a pele marcada, a pele como repositório de vestígios, mas a pele onde se inscrevem gestos largos, pinceladas amplas, soltas, e a pele como temperatura, como irradiação colorida – mas também como potência, diria, mental.

Queiroz inspira-se em diversas fontes, naturais e artificiais. As suas paisagens legitimam, num exercício a que a prática habitual de desenho conduz de modo determinante, a construção da impermanência. Valoriza a exterioridade das coisas e as manifestações dos fenómenos, a sua combinação, a sua mistura sem grau de hierarquia num jogo perceptivo inabitual. Como em Cézanne, as cores e a luz propagam-se, geram espaço, não tanto sobre formas reconhecíveis, mas mais sobre espaços planos. Em Cézanne

as formas têm uma certa solidez. Desejava relativizar as impressões, constituindo-as como massas coloridas, formadoras. Por exemplo, a montanha de *Sainte-Victoire* é uma aparência presente.

João Queiroz propõe novas paisagens, paisagens sem o carácter nostálgico da recordação ou da identificação. O que comove nestas pinturas é a libertação que propagam. Parecem flutuar como se estivessem a preparar-se para formar um mundo novo, desocupado.

A representação pictórica contemporânea é estabelecida como um valor em si, com as suas referências próprias (por exemplo, pinturas de paisagem de outros artistas, paisagens cinematográficas, televisivas...), independente de qualquer pretensão mimética, a confirmada desposseção das aparências, expressa pela ausência do verbo nomear: “parece uma borboleta mas afinal...”.

Paulhan defende uma certa solidez do género “paisagem”, não só como tema específico da pintura e expressão de uma totalidade transformadora²⁵⁰, mas pelo envolvimento ético e transmissão de conhecimento (da arte da pintura, de um lugar determinado), uma certa compostura da pintura, que, nos melhores casos, é uma espécie de tratado filosófico-existencial. Existe em Paulhan um certo ideal de perfeição, de configuração de um “objecto-pictórico” (a obra acabada e completa) que se pretende uma presença firme, tal como um retrato. Seriedade que Queiroz também atribui à pintura de paisagem²⁵¹, que é, acima de tudo, uma nova disposição da corporeidade, entendida como matéria que habita o mundo nas suas trocas, analogias e diferenças. A seriedade surge como presença do acontecimento na obra construída, tal como um retrato pode perturbar-nos com o mistério e segredos de uma vida.

A pintura de paisagem aproxima-se da definição de retrato, quando tem o intuito de retratar o conhecido, ou a possibilidade do que é identificável – tal não é o caso da pintura de João Queiroz.

²⁵⁰ EP, p. 32: “Aussi bien un site qui nous intéresse vivement dans un tableau peut nous laisser très froid dans la réalité”.

²⁵¹ Faria, Óscar, AaVv, JQ, obras sobre papel, Ed. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009, p. 16: “Na exposição “Mapa de Fortificações e Estranheza”, João Queiroz escreveu uma série de proposições, quase aforismos, que procuravam uma aproximação à sua obra. [...] Estranha a paisagem que “não seja a seriedade de um retrato” [...]”.

Quando existe na pintura de paisagem uma intenção expressa de fidelidade a paisagem tende para o retrato. Os pintores Naturalistas privilegiaram esta interpretação da natureza, ainda que, nos melhores casos, sem preocupações excessivas com a questão da imitação e da minúcia, souberam captar os seus mais subtis efeitos. A fidelidade a uma paisagem concreta que o pintor vê e sente tem de ser transmitida com mestria, pois a paisagem é uma realidade sensível, orgânica e mutante – o seu esplendor (ou as características específicas que a diferenciam de outras paisagens) tem de ser comunicado, como num trecho musical, pelo melhor intérprete.

Nestas pinturas de João Queiroz a paisagem é o desconhecido (ou o conhecido desconhecendo-se, ou o desconhecido conhecendo-se) que se revela na sua presença oscilante. Transmissão de um estado de metamorfose. A prática do pintor, enquanto libertação artística no próprio acto de pintar, sem um referente estrito, conduz, como no caso destas pinturas, à noção de artifício. Isto significa que existe uma abertura ao inesperado e à invenção a vários níveis. Tecnicamente e a prática, o operar, é decisiva neste artista, através do ocaso de uma mancha que não preenche nenhum contorno, ou de uma cor que se propaga; através da abolição da perspectiva linear e, conseqüentemente, de um observador estável; através de uma gestualidade irregular e dinâmica, que transforma a superfície da pintura num turbilhão de notações gráficas.

Em termos perceptivos é a assunção, por parte do espectador, principalmente, do sentido da visão como tendo um potencial de manipulação e de projecção das imagens. A visão sem corpo, o corpo perdido sem posição ou referências seguras no espaço? Ou o corpo sem visão, uma visão háptica rente à superfície da tela, às texturas?... Na verdade, é esta alternância que provoca a noção de vertigem, a noção de queda, tão cara ao artista.

Já sabemos, a pintura é construção. Tem a capacidade de iludir. O artifício prende-se com a própria arte de pintar, a liberdade das escolhas do artista, inclusive a vontade de exhibir as obras, associando-as a outras artes, a outras encenações e condições de percepção, como no caso do filme “Os Maias”, de João Botelho, cujos cenários são paisagens pintadas por João Queiroz, contrastando com cenas mais acentuadamente tridimensionais. A pintura é, mais uma vez, “dada ao mundo”, no sentido em que gera interrogações e cria contrastes.

A pintura de paisagem, nas suas louváveis concepções fundadoras (relembremos a *Tempestade*, de Giorgione) de um género só mais tarde autónomo, mais do que um retrato ou do que a expressão de uma aparência, é um artifício sábio, por ser o campo provocador (num sentido não só visual e espacial, mas também existencial) onde gravitam e se

insinuam as coisas do mundo. Aquilo que vemos nunca é aquilo que vemos. A experiência e o conhecimento de cada homem funcionam como filtro, porque, na verdade, todas as obras são *sem título*.

A paisagem pintada tem de se constituir como presença. Não somente à nossa frente, fisicamente, na superfície da tela, mas uma presença que também está ausente, porque se revela na sua instabilidade e a incompletude, relaciona-se com o fora do campo visual. Assim se gera a emoção: diante das paisagens pintadas de João Queiroz experienciamos a nossa condição de seres mortais que se comovem com a beleza do passageiro, do efêmero.

Bibliografia

Obras Principais

AaVv, *Filosofia da Paisagem, uma Antologia*, coord. Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

FARIA, Óscar, MARTINS, Ivo, João Queiroz, *Obras sobre papel*, Guimarães, Ed. Centro Cultural Vila Flor, 2009.

PAULHAN, Frédéric, *L'Esthétique du paysage*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.

PAULHAN, Frédéric, *Le Mensonge de l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1907.

SARDO, Delfim | MARCHAND, Bruno | QUEIROZ João, *João Queiroz: Silva*, coord, Mário Valente, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2010.

Obras secundárias

ABRAM, David, parte II: “Maurice Merleau-Ponty e a natureza participativa da percepção” in *A magia do sensível, percepção e linguagem num mundo mais do que humano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

AGAMBEN, Giorgio, “O gosto”, in AaVv, *Enciclopédia Einaudi*, vol.25, *Criatividade-visão*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

BAUDINET, Marie-José, “Invisibilidad de la pintura”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, pp. 84/113

BÖHME Gernot, A lecture given in Wuppertal, June 1991 and in Basel, December 1991 | desteceres.com/boeme.pdf – thesis eleven, *athmosfere as the fundamental concept of a new aesthetics*

CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje, Diez cartas sobre la pintura de paisaje com doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Visor, col. La balsa de la medusa, Madrid, n.º 54, 1992.

CHENET, Françoise, “Quels paysages dans l'art contemporaine?” Par C. Grout in *Le paysage et ses grilles, actes du colloque de cerisy-la-salle (7 au 14 Septembre 1992)*, L'Harmattan, 1996.

DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Barcelona, col. Paidós Estética, n.º 31, 2002.

- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon – Logique de la sensation, Francis Bacon – lógica da sensação*, Trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix, *O que é filosofia?* Lisboa, Biblioteca de Textos Universitários, n.º 128, Ed. Presença, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, col. Imago, Dafne Editora, 2011.
- FAURE, Élie | GASQUET, Joachim, *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de... O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, Sistema Solar, Lisboa, 2012.
- FIEDLER, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, n.º 2, 1991.
- GOMBRICH, E.H, *A História da Arte*, trad. António Sabler, Público/Phaidon, 2006.
- HONOUR, Hugh, *Romanticism*, London, Col. Style & civilisation, Penguin Books, 1981.
- LE BOT, Marc, “La muerte del arte”, in «*Revue d'Esthétique*», *La práctica de la pintura*, Col. Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, pp. 130/142
- LYOTARD, Jean-François, *O inumano*, Lisboa, Col. Margens, Ed. Estampa, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, Lisboa, Ed. Vega, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, 2.ª parte – O Mundo percebido, São Paulo, Martins Fontes ed., 1999, pp. 273/490
- MORIZOT, Jacques / POUIVET, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, *O plano da imagem, espaço da representação e lugar do espectador*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.
- SARDO, Delfim, *A visão em apneia*, Lisboa, Babel, 2011.
- Arte Ibérica*, n.º 28, Outubro de 1999.
- SEEL, Martin, *Estética del aparecer*, Madrid, Katz Ed., 2010.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo, “Paisagem, Permanência e Instabilidade em Movimenti di un tempo impossibile” (título de vídeo do grupo FLATFORM) in cap. Revelar a Paisagem, Filosofia e Arquitectura da Paisagem, Intervenções, Coord. Adriana Veríssimo Serrão, in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, pp. 105-109.